Al fratello Giovanni
Piero



SULLA

CAPPELLINA

DEGLI SCROVEGNI

NELL' ARENA DI PADOVA

E

SUI FRESCHI DI GIOTTO

IN ESSA DIPINTI

SULLA

CAPPELLINA

DEGLI SCROVEGNI

NELL' ARENA DI PADOVA

E

SUI FRESCHI DI GIOTTO

IN ESSA DIPINTI

Osservazioni

DI

PIETRO ESTENSE SELVATICO



PADOVA

COI TIPI DELLA MINERVA

1836

È opera che sorprende, e perchè sopra ogni altro suo fresco conservatissima, e perchè piena di quella grazia nativa e di quel grande che Giotto egregiamente seppe congiungere.

Lanzi. *Stor. pitt.* Vol. II.

AD

ALESSANDRO CONTE PAPPAFAVA DEI CARRARESI

CAVALIERE GEROSOLIMITANO

CARO AI BUONI ALL'ARTI ALLA PATRIA

QUESTI CENNI

SULLA PIÙ CONSERVATA OPERA

DI CHI PRIMO

EBBE IL GRIDO NELLA ITALIANA PITTURA

OFFERIVA

IN TESTIMONIO DI REVERENTE AMICIZIA

L'AUTORE

INTRODUZIONE

Sembra che la fortuna concedesse alla sola Italia il primato nelle arti della bellezza visibile, perchè esse quasi servissero di conforto alle sciagure che in ogni età dilacerarono, afflissero questa infelice regione, e mantenendola a grave danno spartita e discorde, le frodarono sempre l'onore di nazione. È però forza confessare che questo lamentato squarciamento politico, se anneghittì la forza morale degl'Italiani, fu anche la prima e più efficace cagione della eccellenza di quelle arti che sono tanta parte di nostra gloria, le quali sicuramente non sarebbero giunte ad apice sì elevato, se la penisola fosse stata sempre un vasto regno signoreggiato da una ricca metropoli. Ove l'Italia nella forma del suo governo fosse andata del pari con quasi tutte le Potenze d'Europa, ogni fonte di nazionale ricchezza, siccome fiume in mare, avrebbe messa foce nella capitale, e quella unicamente vedremmo ora arricchita d'ogni maniera di adornamenti, e decorata da illustri tele e da marmi, ed abbellita da giganteschi edifizii, come appunto avvenne alle sfarzose città bagnate

dalla Senna e dal Tamigi, le quali rinserrarono ed ancora rinserrano quasi tutte le pregevoli produzioni artistiche dell'operosa Francia e dell'industre Inghilterra. Per lo contrario, al risorgere delle lettere e delle arti ogni città di questa patria bellissima sollevatasi od a repubblica od a principato, si fe centro ad un potere municipale, che tutti gli sforzi diresse a fare d'ogni guisa più ornata la ristretta cerchia fra cui doveva distendere il proprio dominio. Ecco perchè tutte quante sono le città, le terre, e poco men ch'io non dissi le ville, che sorgono numerosissime dall'Alpe al Faro, vanno superbe di splendidi monumenti, prova non menzognera di quanto fossero fiorenti ed onorate le arti nelle età dei maggiori. Ad ogni passo ti si offrono e tempii magnifici eretti dalla pietà dei cittadini, e pubblici palazzi alzati dall'oro dei municipii, e tavole e marmi e bronzi posti a fregio degli altari, dei santuarii, delle piazze, delle vie.

Gli ultimi avvenimenti politici, che nel breve mutarsi di vent'anni più secoli racchiusero, e tennero Europa in orrido tramestío, sperdettero, disertarono, distrussero gran parte di tanto nazionale decoro; ma molto ancora ce ne rimane, uscito incolume dagli artigli dell'avara fortuna, al quale peraltro poco o niuno pensiero

porgiamo, e quasi appena degniamo di sfuggevole sguardo.

Noi Italiani, a guisa del male provido colono che nelle annate abbondevoli d'ogni prodotto non cura le messi del campo, e le abbandona quasi a pasto degli animali, dimentichiamo i prodigii dell' arti avite, che ad ogni passo qui sorgono, quasi a rimprovero del fiacco secolo, ed a testimonio delle perdute rappresentanze; i quali se decorassero le ricche metropoli dello straniero, sarebbero stati a minuto illustrati, esaltati, e con ogni pompa di lodi fatti per modo famosi, che lascierebbero d'assai più ammirati quegli osservatori avvezzi a misurare il merito delle opere dalla fama che le circonda.

Da tanta nostra negligenza non ne viene soltanto scapito al nome italiano, ma ben anche gravissimo danno alla storia delle arti, la quale ignara del numero e del pregio di molti capolavori che per tutto rabbelliscono questa terra di onorate ricordanze, erra incerta nel suo cammino, nè può mostrare tutto il vario e successivo progredimento delle menti italiane nelle discipline intese a produrre il bello visibile; nè vale a trarre dalla oscurità nomi e lavori d'ingegni da noi, in tanta dovizia di artefici, chiamati minori, ma che tornerebbero a vanto principale delle nazioni oltramontane.

Saluteremmo quindi benemeriti della patria comune que' molti scrittori ed artisti, di che anche a' dì nostri si gloriano le italiane città, se togliessero con ogni diligenza ad illustrare colla penna e col bulino i famigerati monumenti che ornano i varii territorii, ov' essi ora vivono ai liberali studii. Allora si vedrebbe quanta ancora abbiamo dovizia di preziose opere; allora più non ci graverebbe la indecore sì ma pur vera accusa che ci viene d'oltremonte, dimenticar noi quelle glorie dei progenitori, per cui fummo un giorno invidiato modello di civiltà, d'ingegno, di potenza a men fortunate popolazioni; nè più lo straniero, scorrendo rapidamente le ridenti contrade italiane, farebbe, siccome sciaguratamente ora fa, affrettati studii sui nostri capolavori delle trascorse età, i quali o stortamente considerati, o corredati da temerarie sentenze, egli pubblica orgoglioso fra le sue nebbie britanne, o fra le mura romorose della sua Parigi.

Io credo di non andare errato se affermo, fra gl' illustri monumenti, i quali non furono per anco sottoposti ad accurato esame, non doversi lasciare ultimo l'Oratorio degli Scrovegni nell' Arena di Padova, che alzato al cominciare del secolo decimoquarto, decorato da insigni produzioni contemporanee, ci presenta ancora,

pressochè non tocca dal tempo, l'aurora delle arti italiane, foriera di non emulato meriggio. Su d'esso mi venne il pensiero di stendere alcune osservazioni, le quali io sommetto al lettore, non già come una compiuta illustrazione, ma solo come un caldo invito ed un incitamento ai dotti ed agli artisti perchè lo facciano argomento dei profondi loro studii.

Io non mi sarei condotto a scrivere nemmeno questi poveri cenni, conscio di quanto piccolo peso io possa gravarmi; ma gli scrivo perchè temo che le celebri investigazioni dettate dal d'Hancarville su quest'Oratorio non sieno per uscire più mai dal portafoglio di un bizzarro Oltramontano; gli scrivo perchè pavento anche su questo chiaro monumento piombi da qui a non molti anni la invano lagrimata sorte di altri molti che sotto i nostri occhi vedemmo quasi con esultanza abbattuti, e si rimanga al paro di quelli senza uno storico che lo ricordi, senza una pagina che ne conforti a mirarlo (1). Il tempio di sant'Agostino, per cinque secoli venerato pegno della religione e delle arti dei

(1) Le stesse nostre Guide e gli storici nostri non hanno che brevissimi cenni su questo prezioso Oratorio. Anche gli scrittori di cose d'arte, il Vasari, il Baldinucci, il Lanzi, appena lo nominarono.

maggiori, fu atterrato dalle fondamenta; i freschi della Scuola di s. Sebastiano, preziosi per mantegnesco tingere, ridotti muriccie; i chiostri di santa Giustina, insigni pel casto ombrare del Parentino, turpemente od imbiancati, o fatti segno all'orgie della soldatesca; un dipinto del Pizzolo ricoperto d'intonaco; le porte antiche della città atterrate; distrutte le mura, crollate le torri dell'evo mezzano. Ed a chi reggerebbe l'animo di udire lo sperpero, l'abbandono, e, dirò peggio, il depredamento di oggetti d'arte rari e bellissimi, che fu con sacrilega mano osato fra noi in questa parte di secolo, in cui vive una generazione orgogliosa di perfezionamenti e di civiltà, in questa parte di secolo appellato dei lumi? Che più! il monumento medesimo, che piglio a soggetto di queste mie osservazioni, corse, non ha guari, grave pericolo. Volgono appena dieci anni da che fummo assordati da ignominioso martello che atterrava le fabbriche a quello vicine, e vedemmo con raccapriccio scalpelli e leve scassinare e sgretolare l'esterno delle muraglie stesse, su cui stanno coloriti gli stupendi freschi. Accorsero ora supplici ora minacciosi i Magistrati a porre barriera a tanto danno, levarono un grido d'orrore i solleciti dell'onore nazionale, ed avventuratamente si ristette da quella turpe ruina.

Confidiamo che il posseditore di tanta gemma non vorrà meritarsi dai posteri la vergognosa immortalità di un Erostrato; confidiamo che egli, nato e cresciuto fra gli agi di ricca e fiorente metropoli, circondato dai capolavori dei veneti maestri, che ornano gli altari, le loggie, le sale de' suoi avi, si avrà in avvenire un'operosa reverenza verso la più conservata fatica di colui che primo tenne il campo nella italiana pittura. Ma se (che il destino no'l permetta mai) venisse giorno in cui questa Cappellina dovesse perire, ed i triboli e l'ortica crescessero ov'essa ora sorge bella di tanti ornamenti; se nessuno movesse mai a degnamente illustrarla; rimarranno questi cenni, i quali, a guisa di quelle cronache che sebbene scritte nel disadorno latino dei medii tempi, pure portano la facella della verità nelle pagine della storia, serviranno almeno a ricordare di quanti meriti andasse ricca un'opera, la quale non deve dirsi solamente municipale, ma di comune diritto della nazione.

Ci narrano i cronisti (1), che verso la fine del secolo decimoterzo Enrico Scrovegno, nobile e potente padovano, comperasse in patria l'antico ricinto dell'Arena, avanzo di grandioso anfiteatro romano, dalla magnatizia famiglia dei Delesmanini, la quale n'era stata infeudata dall'imperatore di Germania Enrico III. fino dal 1090. Lo Scrovegno fatto signore di quel sito, lo fortificò a guisa di castello, vi costrusse un palazzo, e verso il 1303 vi alzò la Cappellina consecrata alla Vergine Annunziata (2). Era egli figlio a quel Reginaldo sì famigerato per avarizia ed usure, che meritò di essere posto dall'Alighieri nella città dolente, ed è quel desso che

.... d'una scrofa azzurra e grossa
Segnato avea lo suo sacchetto bianco.

Dante. *Inferno.* Canto XVII.

(1) Gennari *Annali di Padova*, Parte III. pag. 89; Salomonio *Inscriptiones urbis patavinae*, pag. 259; Scardeone, fol. 99 e 332.

(2) Quivi era prima una piccola Cappella dedicata alla Vergine Annunziata, e fino dal 1278, essendo podestà Matteo Querini, venne ordinato con patrio decreto, che ogni anno al 25 di Marzo, festa dell'Annunziazione, si dovesse colà eseguire alla presenza del Vescovo, del Clero tutto, del Podestà, degli Anziani, dei Gastaldi delle arti ec., una sacra rappresentazione di quel mistero con dialoghi, suoni, canti, ed ogni maniera di feste. Riconfermata cotesta usanza con uno sta-

Affermano alcuni scrittori, che Enrico volesse, coi molti dispendii profusi in questo pio lavoro, riparare alla disonorata fama del genitore, ed imporre i veli dell'obblio sulla memoria dell'abbominato suo vizio. Però il Federici nella erudita sua Opera *sui Cavalieri Godenti* non è di opinione che Enrico erigesse tale Cappellina soltanto per domestico uso e coi soli suoi denari [1]. Egli con buone ragioni si fa a provare aver essa servito all'Ordine dei Godenti, e ne offre poi buoni argomenti per credere lo stesso Scrovegno ascritto a quest'Ordine. Da tutto

tuto del 1331, durò fino all'anno 1600, in cui pei disordini consociati sempre a simili feste popolari venne abolita.

(1) Federici *Storia dei Cavalieri Godenti.* Venezia, volumi due. Fino dal cominciare del secolo decimoterzo varie turbe d'eretici avevano osato porre in dubbio la esistenza della Vergine. I Pontefici, a fine di togliere tanto danno dalla radice, istituirono alcune congregazioni religiose, promossero unioni di devote persone, perchè fossero difensori del culto dovuto alla Madre di Dio. Allora ebbero origine i Cavalieri Godenti, che in breve si diffusero per tutta Italia, e con ogni solerzia adempirono la missione ad essi affidata. In sulle prime furono detti *Cavalieri di Santa Maria;* poi fatti ricchi e potenti, e francheggiati dalla protezione dei Papi, che li dispensarono da ogni pagamento di pubbliche imposte, si giacquero in ozio sì dilettoso, e sì inchinevole ad ogni mondana gozzoviglia, da meritarsi l'appellativo beffardo di *Frati Godenti.*

ciò quindi congettura venisse murata almeno in parte colle ricchezze possedute allora da quei Godenti in gran copia (1). Noi occupati principalmente ad osservare i pregi d'arte ch'essa racchiude, non vorremo addentrarci in una quistione cotanto straniera al nostro scopo, e ci rivolgeremo invece a considerarne la sua architettura.

Altra volta, quando toccai alcuni particolari sui sistemi di architettare che usavansi in Padova nei secoli mezzani, brevemente descrissi questa chiesetta; la dissi di quello stile allora sparso per tutta Europa, comunemente conosciuto sotto il nome di *gotico-tedesco* o *posteriore*, e ne lodai le eleganti proporzioni. Ora, a farla meglio conoscere, avviso darne disegnata la pianta, la quale mi sembra degna di molta considerazione per la leggiadrissima novità con cui è immaginata (Tav. I). Difficile tornava il dare ad un tempietto di una sola nave certo movimento di linee che ne togliesse l'aridità. A ciò maestrevolmente provvide l'ingegnoso architetto, collocando a simiglianza delle primitive chiese cristiane i due amboni *FF*, i quali opportunamente

(1) Dà maggior vigore a questa opinione il vedere in varii luoghi del nostro Oratorio la croce, stemma dei Godenti, unita sempre ad una scrofa in piedi, arma gentilizia degli Scrovegni.

spezzano la monotonía delle due pareti longitudinali. A tale uopo foggiò anche la tribuna più stretta della nave, e fiancheggiò il grande arcone, che vi dà ingresso, con due spalle di muro, su cui lo sguardo gradevolmente riposa. Gentile poi mi sembra la forma della tripartita finestra sulla facciata, e più gentile ancora il profilo degli archetti marmorei che sovrastano ai sedili della or nominata tribuna.

Il modo poi con cui è foggiato quest'abside merita una particolare attenzione. È noto che i tempii cristiani, non tanto sino al 1000, come affermarono i dotti Sacchi (1), ma per tutto il volgere dei secoli mezzani, erano costruiti su principii cardinali e costanti, basati sulle discipline della simbolica, detta *ermetica*, la quale valeva a rappresentare le leggi della divina economia col mezzo di cifre ed operazioni tratte dall'aritmetica formale, ed applicate alla edificazione dei sacri edifizii. Tuttochè noi moderni versiamo in profonde tenebre sull' algoritmo che racchiudeva le regole di questo antico ramo di matematiche, a cui venivano attribuite mistiche significazioni; pure alcuni scrittori ed architetti, teneri di sottili ricerche, ten-

(1) *Antichità romantiche d'Italia. Epoca prima.* Capo III. pag. 119. Milano 1828.

tarono dissipare in parte le fitte nebbie che coprono sì fatte dottrine dei nostri maggiori. Fra gli altri l'ingegnoso e dotto architetto tedesco Stieglitz (1) nella sua *Storia dell' architettura* credette poter derivare la fondamentale disposizione delle chiese cristiane surte fra l'undecimo e il decimoquarto secolo dalla forma poligona degli absidi. Ne disse egli, che quando gli absidi, da semicircolari si mutarono, dopo l'undecimo secolo, in poligoni, furono così composti descrivendo varii lati in un circolo racchiuso nel quadrato, nomato da lui *fondamentale*, perchè serba la sua radice nella larghezza del coro stesso o della nave. Se, per esempio, il coro avesse una projezione trilatera, originata da un esagono descritto nel su enunciato circolo, il numero 6 dovrà apparire in ogni parte della costruzione; da ogni lato della nave maggiore vi saranno sei o tre pilastri; tutta la chiesa risulterà di sei unità, pigliandosi sempre per tale la larghezza del coro. Le stesse finestre non oltrepasseranno codesto numero. Questa ingegnosa teoria, corroborata dai fatti e dalle acute osservazioni del dotto Alemanno, viene rincalzata

(1) Geschichte der Baukunst etc. *Istoria dell'architettura dalla prima antichità fino agli ultimi tempi*. Norimberga 1827, in 8.°

anche dall' esempio della nostra chiesetta. Si descriva nella sua tribuna il circolo *A*, il quale tocchi gli angoli del coro esteriore *B B*; si delinei un esagono nel detto circolo, e si vedrà risultarne la presente figura dell'abside composta dei tre lati dell'esagono stesso; indi colla larghezza della tribuna (da tenersi come unità fondamentale, perchè radice del quadrato chiuso nel cerchio *A*) si misuri tutta la lunghezza della chiesa dal punto *C*, ove ha cominciamento l'esagono, fino a quello *D*, ov'è la porta, e si troveranno sei delle accennate unità. Si numerino le finestre della nave, e si vedranno anch' esse seguire la medesima regola (1).

Lo Scrovegno cacciato dalla patria in esilio come sospetto di ribelli macchinazioni, prese a vivere in Venezia, ove nel 1320 pagò alla natura il tributo. I figli di lui ne onorarono la memoria e le ceneri, alzando in questo stesso Oratorio quell' ornato sarcofago che sta collocato nell'abside dietro l'altare (Tav. II). L'arca posa sopra due mensole; al di sopra di essa è steso

(1) Un tempo doveva aggiungere nobiltà e decoro a quest'Oratorio un pronao ad archi aggettante dalla presente facciata, e che da molt'anni o per vetustà o per incuria crollò. Havvi sotto questa chiesetta un sotterraneo a volta, che al citato Federici, tomo I. pag. 269, parve servisse ad uso di refettorio pei Cavalieri Godenti.

ricco letto fregiato da cortine, le quali aperte e sostenute da due angioletti graziosamente atteggiati, lasciano scorgere la figura del defonto signore, siccome era l'uso universale nelle tombe sfarzose di quella età. Sembrami che a questo stesso deposito sepolcrale appartengano pure le tre statue disposte sopra a distanza, e figuranti la Vergine col Bambino e due angeli. Sotto l'una di esse sta scritto il nome dell'autore così: *Jacobi magistri Ricoli.* Io non credo però che questi sia lo stesso scultore del sottoposto sarcofago, scolpito in ogni sua parte con ben maggiore correzione e morbidezza. Vivamente mi duole che il Cicognara nel suo gigantesco lavoro non abbia voluto far tema di esame questi pregevoli marmi: egli, che alle profonde cognizioni dell'arte univa diligente ed erudita critica, ne avrebbe sicuramente rintracciata qualche notizia su questo maestro Ricolo, artista da non gittarsi fra i più volgari; e ne avrebbe anche, per ragioni che andrò notando, tratte forse conseguenze utili a quella sua opera, la quale, per quanto acerbamente venga morsa dal dente degli aristarchi, rimarrà sempre uno dei più importanti libri d'arte che possegga l'Italia. Senza diffondermi in vane conghietture sulla patria e sull'origine del surriferito scultore, mi contenterò di osservare che lo stile così delle

figure in alto, come di quelle poste sul sarcofago, e la forma stessa di tutto il monumento, ne ricorda le maniere di scolpire usate in Toscana nel secolo decimoquarto. I seni sì bene alternati nelle grandiose pieghe, le squadrature nelle estremità e la diligente politura del marmo rammentano la scuola di Giovanni e di Andrea pisano, cotanto allora fiorente nell'Attica italiana ed anche nel resto della penisola. Ciò ancora più si fa palese fermando la considerazione sulla Vergine posta in mezzo ai due angeli, la quale ha una movenza non dissimile da quella che Nino pisano diede alla sua celebre Madonna nella chiesa della Spina in Pisa (1). Su d'un eguale concetto sono pure immaginate e la nostra Signora da Alberto Arnoldi scolpita pel Bigallo a Firenze, e le altre molte citate dal Cicognara, e da lui poste a confronto di quelle che veggonsi in Venezia atteggiate nella stessa guisa, le quali tutte egli ne provò derivate dalla scuola pisana. Il pensiero poi del nostro sarcofago è per siffatta maniera simile ad alcuni che in quel secolo furono alzati da maestri pisani e dai loro allievi, da doverlo quasi credere opera di uno di quegli artefici. Il monumento

(1) Cicognara *Storia della scultura*, tom. III. pagina 417-419. Servì l'edizione di Prato 1826.

scolpito nell'eterna città dal Cosmate pel cardinale Consalvo (1), va ornato da angeli disposti nella guisa medesima del nostro sepolcro. Nè mancano punto in quello di Benedetto XI., eseguito a Perugia da Giovanni pisano, e nell'altro di Assisi attribuito dal Vasari a Fuccio fiorentino, e dal Cicognara tenuto opera o di Lapo, o di altro discepolo di Nicola da Pisa. Nè si opponga che anche i sepolcri del resto d'Italia foggiavansi in quel secolo sul tipo medesimo. Seguivasi allora, è vero, costantemente il sistema di protendere su d'un letto la morta persona; ma, fuori che in Firenze, in Pisa, ed in alcune altre città dell'Italia meridionale (ove maestri toscani aveano operato), non si ponevano mai gli angeli a sorreggere le cortine. Gli artisti di Toscana, più che tutti gli altri del bel paese avvivati da ricca e florida immaginazione, piacevansi di meschiare nelle composizioni quanto più potevano di poetici concetti; quindi gli argomenti di religioso soggetto vie meglio credevano infiorare di poesia, quanto più gli arricchivano di angeliche schiere, quasi a chiarirci che ove Iddio appare, mai va scompagnato da quegli spiriti, immediata emanazione di sua potenza. Perciò il Ghiberti, quando nelle sue di-

(1) Cicognara, id. ib., pag. 255-258.

vine porte del battisterio fiorentino immaginò il supremo Fattore nell' atto di trarre l'uomo dal nulla e di dar vita a quella cara metà del genere umano, soavissimo conforto alle travagliose cure dell'altra metà laboriosa e faticante, vi pose con anacreontico pensiero vaghissimi angioletti, ora ammirati della più leggiadra fra le creazioni, ora ajutanti amorosamente di forze celesti la bellissima Eva, inscia e malfidente delle terrene. Niuna sorpresa adunque, se dovendo quei maestri scolpire sarcofaghi destinati ad accogliere nei tempii del Signore le ossa dell'uomo che nell' ora suprema affisò in Dio la mente ed il cuore, vi collocarono angioletti di tutte grazie adorni, siccome ministri di quella inessiccabile fonte di beneficenza, che spande néttare sui mortali e fra i lamentosi vagiti della cuna, e fra i gelidi silenzii della tomba.

Sotto questo grandioso sepolcro è posta altra arca mortuale, acchiudente le ceneri dei due figli di Enrico. Anche su questa leggevasi nelle età passate una iscrizione in versi latini (1), la quale al paro dell'altra ci fu tramandata dallo Scardeone e dal Salomonio.

L' altare che sorge isolato nella tribuna, per le sue spirali colonnette sugli angoli, e per quei

(1) Salomonio *Inscriptiones urbis patavinae*, pag. 260.

minuti dentelli ed archetti della cornice rammenta le gotiche maniere. Al di sopra però vi è posto un tabernacolo di marmo di Carrara, i cui cartoni, le cui ammanierate volute troppo ricordano i delirii posti in gran voga negli ultimi anni del secolo decimosesto, nei quali fu alzato. In esso sta gentile paletta, che disvela il suo autore colla iscrizione sottoposta: *Petrus Paulus Sancta Crux* (1). Le teste sono di un grazioso

(1) Era il Santa Croce di origine bergamasco, e figlio o nipote a quel Girolamo che in patria ed in Venezia lasciò pregevoli opere; e sebbene nei primi anni seguitasse le antiche secche maniere, pure negli ultimi, al dire dello Zanetti e del Lanzi, dilargò lo stile, e più degli altri tutti s'accostò alla maniera di Giorgione, ed a quella dell'immortale Cadorino. Il nostro Pietro Paolo fu anch'egli, come gli altri della sua casa, pittore, e par seguisse il fare del Cavagna; siccome poi degli altri più debole, sortì il destino dei freddi imitatori d'altri imitatori, non uscì mai di mediocrità; e tuttochè non meriti rimprovero di vergognose scorrezioni, tuttochè sia ragionevole il suo chiaroscuro, non affatto spregevole il suo disegno, andò ravvolto nella immensa turba di quegli sciagurati, a cui i corvi di messer Lodovico lasciano cadere il nome nell'acque di Lete. Due quadri abbiamo qui in Padova di Pier Paolo Santa Croce: l'uno nella basilica di sant'Antonio, il quale rappresenta l'adorazione dei Magi; e questo che orna l'altare centrale della Cappellina su cui favello. Quello, a vero dire, mostra una pendenza verso lo stile dei tenebrosi, che mezzo secolo più tardi doveano con trasognate stranezze

tipo, e leggiadramente pennelleggiate; le estremità ben disegnate; le movenze, sebbene troppo aggraziate, pure non isgradevoli. È però bizzarría fuori d'ogni ragione, e povera di effetto, quella di por dorature su tutte le drapperie e su parte del campo, nè punto è lodevole il colore di soverchio opaco e stentato.

Prima di consecrare tutte le nostre osservazioni agli immortali dipinti da Giotto lasciatici in questa Cappellina, entriamo la sacrestia, e celeremente disaminiamone l'immagine di Enrico Scrovegno, che vi si vede scolpita. Sotto una nicchia di gotico stile sta effigiata in piedi la figura di lui colle mani giunte, e colla faccia rivolta al cielo. Nel piccolo plinto, che la sostiene, leggesi in caratteri detti gotici o tedeschi: *Propria figura domini Henrici Scrovigni militis de l'Arena.* È dalla parola *militis* che il Federici nella citata Opera (1) trasse argomento per credere essere stato lo Scrovegno ascritto all'Ordine dei Godenti, i quali avevano sempre l'appellativo di *milites.* Io non mi sento da tanto per discutere questa erudita sì, ma pure poco rilevante questione; solo rifletterò, che sebbene l'accennata figura non vada ornata di molti meriti, e

insozzare l'italiana pittura; ma l'altro, che abbiamo sott'occhio, non è onninamente privo di pregi.

(1) Federici, loc. cit.

mostri artefice assai meno esperto di quello che operava il sarcofago, nondimeno reputo non disutile il produrla incisa, perchè ne offre un saggio della maniera con cui i maggiori volevano talvolta essere rappresentati nei santi ricinti alzati dalla loro pietà, e perchè ne conserva il costume civile dei nostri signorotti nelle età municipali (1).

Alcuni altri oggetti potrebbero ancora richiamare una sfuggevole attenzione, siccome appunto è una tavola rappresentante santa Prisca, di giottesco stile, ed un armadio ad archetti acuti, forse contemporaneo alla chiesetta, se non facessero maggiore invito ai nostri sguardi i dipinti del sommo discepolo di Cimabue, scopo principale dei commenti che sono ardito sommettere al giudizio del lettore.

(1) Il citato Federici nel tomo I. pag. 268 tenta provarci che l'abito il quale ricopre la figura di Enrico, tanto nella sagrestia che sul sarcofago, era quello portato nelle pubbliche funzioni dai soli Godenti. Senza farmi oppositore alla sentenza di quell'erudito, osserverò per altro, che un sì fatto abito è perfettamente simile al costume di molti nobili e signorotti del secolo decimoquarto, i quali non erano ascritti a quell'Ordine. Ad avere di ciò una sicura prova si veggano le immagini dei due principi da Carrara, stese sui sepolcri posti nella chiesa degli Eremitani in questa città, e quelle degli Scaligeri nelle celebri tombe di Verona.

Non è già più una quistione, se nei secoli di notte e di barbarie, che avvolsero l'Italia di tenebre dal cadere di Roma fino al nascere di Cimabue, l'arte della pittura mantenesse qualche battito di vita. Gli scrittori ed i monumenti ne provano di molte guise che in questa beata regione, sorrisa da tanta mitezza di aura e di cielo, confortata da sì pronto ingegno ne' suoi figli, non fu mai spento del tutto l'amore e la pratica di una sì leggiadra emulatrice del vero. Ma a quale stremo rovinava l'arte in quei secoli! Non più venustà di forme, non più un digradare spontaneo dalla luce alle ombre, proporzioni esili, occhi sbarrati, piedi ritti indurati, pieghe ordinate a guisa di canalature; non più, in una parola, vestigio di un'arte liberale, ma imperfetto e rozzissimo meccanismo. Nè a trarla da tanta miseria per nulla valsero i greci maestri che nel nono e decimo secolo approdarono alle piagge italiane, e si sparsero per le varie parti della penisola a colorare goffamente ancone, trittici, manoscritti. Anche in Bisanzio, sebbene con più tarda caduta che in Occidente, le arti erano invilite; e quei pittori, fatti ignari d'ogni imitazione del naturale, non altro sapeano che tracciare su d'un tipo medesimo immagini deformi di Madonne, in cui al paro dell'antico pittore di Elena gettavano a piene mani le dorature, onde

la ricchezza tenesse le veci del bello. Gl'italiani dipintori, più incolti ancora dei greci, tolsero ad esempio quelle povere tavole, e pel correre di più secoli nulla di meglio valsero a produrre.

Forse ove alcuni politici travolgimenti non avessero rotto l'alto sonno d'Italia, e se coi dilargati lumi non fossero apparse più rette ordinanze, le arti del bello visibile non sarebbero uscite mai dalla sozza belletta in cui giacevano ravvolte. Ma allorchè dopo la pace di Costanza acquistarono indipendenza e potere i municipii italiani, allorchè colle franchigie dei commercii prosperarono nelle città ricche ed animate l'industrie, le leggi furono fatte più sante dal diritto sociale, e fu sbandito il tracotato feudalismo, la civile libertà pose radice, e tutte le arti che fanno bellissimo il vivere civile ebbero vigore ed incitamento, e colla frequenza dei viaggi s'accomunarono le dottrine fra nazione e nazione, anche le arti rinverdirono su questa terra, in cui per tanto correre di lagrimosi anni erano state avvilite dalla barbarie. I Conti rurali non più seminati per le campagne a gravare di ferri le terre ad essi soggette, ma raccolti a domicilio nelle città, vi alzarono palazzi magnifici; le repubbliche fatte fiorenti, molto oro profusero ad erigere edifizii colossali, ove libravansi i diritti dei liberi cittadini. La religione, energica

molla politica al buon governo delle famiglie e degli Stati, pose attenta cura al culto esteriore, sempre il più efficace mezzo per sollevare il cuore delle masse fino al trono della Divinità, ed alzò tempii in cui gran parte dispendiavasi della ricchezza municipale. Vergognava ella però, che sulle sublimi pareti di quelle moli slanciate, sull'altare ove dovea vedersi figurato l'eterno Valore, immagini mostruose e sconcie rappresentassero tanta e sì grave potenza; animò quindi i dipintori perchè, lasciate le informi maniere dei greci musaicisti, movessero a più sicura norma, togliendo piuttosto dal vero la imitazione, che dalle povere iconi dei bisantini coloritori. Fu il primo Cimabue a staccarsi dal fare peritoso e bistentato di quei Greci, a scorgere a quale nobile segno dovea intendere la pittura, ed agli sforzi di quel magnanimo letiziò Italia, e ne cantò le lodi.

La natura, che par racquistare nel sonno dei secoli bui le forze infiacchite dal forte operare, e compiacersi di trarre da quella notte morale gl'ingegni destinati a raggentilire le nazioni, a riporre in onore i civili ordinamenti, diede vita a Giotto, uomo di sì elevato sentire e di sì penetrante veduta da poter soltanto essere comparato a quel sommo, il quale co'suoi versi animosi cosparse di luce tutto quel secolo

originale. E di vero parve che la fortuna rannodasse quei due grandi col triplice vincolo di coevi, di concittadini e di amici, perchè l'un l'altro trasfondendosi i sublimi concetti, giungessero per diverso cammino lo scopo di dirozzare gli uomini, a quei dì ancora molto lontani da civiltà. Dante col grandioso concepimento del sacro poema prese a dimostrarci quale fosse il sapere e la società del suo tempo, quali le arti, le scienze, la politica, la religione, le frodi dei troni, i delitti dei signorotti, le spregiate virtù del savio, i vizii e le colpe del popolo: egli potrebbe dirsi il cronista delle cognizioni, della filosofia e della morale dominanti in quel secolo, tutto ravvolto nelle aristoteliche e platoniche sottigliezze: Giotto intravvide nella pittura un mezzo vigoroso per parlare una prepotente parola alle moltitudini, un'arte fatta per rendere popolari quelle verità religiose, inverso le quali si volgevano allora tutti gl'ingegni, tutte le menti; sentì quanta dignità convenisse alle composizioni che pigliavano a tema *L'Amor che move il Sole e l'altre stelle;* e sul vero di continuo meditando, nella espressione toccò una meta, che meravigliosa per quell'età, è pur difficile arrivare anche ai giorni nostri, comechè irraggiati da tanta luce di sapere. L'Alighieri cacciato in bando dall'ingrata patria, errante di città in

città, di terra in terra, per tutto propagò l'amore verso l'armoniosa favella del *sì*, tolta per lui dal lezzo dei trivii, e fatta aulica e cortigiana; l'altro, levato in fama di grandissimo, corse reggie e municipii, ad ornare tempii e palazzi con quelle dipinture che dovevano riuscire arra di futura gloria per le arti di questa classica terra. Dante fu l'immagine del versatile ingegno degli Italiani, che possono sicuri drizzare ad ogni studio le penne dell'intelletto: egli il filosofo, egli lo storico, egli il padre della lingua comune, egli il consigliero di quei soccorsi valevoli a far libera e grande la patria. Giotto profondamente comprese, che a fare universale un dipintore è mestieri a tutte le arti sorelle abbia posto mano, perchè tutte di un comune vincolo si collegano: egli quindi tratta la scultura, e modella in creta anaglifi e statue che ancora serbavansi conservate ai tempi del Ghiberti; tratta le seste, ed in Napoli, in Assisi ed in patria eleva opere stupende e lodate, fra cui torreggia prima il campanile della Cattedrale fiorentina, mole meravigliosa e sì armonica in ogni lato, da bastar sola ad attestare quanto anche nell'architettura valesse quel gagliardo artista (1).

(1) Perchè nulla mancasse a rendere culto e forbito l'ingegno del fiorentino pittore, sappiamo con certezza

Ricco di tanto e sì vario sapere, non è quindi meraviglia se in fatto d'arti fu proclamato l'uomo universale de' suoi dì, siccome Dante lo era in fatto di lettere.

Io forse sarò di troppo uscito dal mio soggetto, raffrontando fra loro queste due menti vigorose; ma poichè è fama che ai nobili concepimenti del sommo pittore aggiungessero nerbo e grandezza quelli dell'immenso poeta; poichè pur vuolsi dalla viva voce di lui, ch'è signor dell'altissimo canto, venisse infiorata, avvivata la possente immaginazione del fiorentino coloritore; poichè sappiamo che qui, nel cuore dell'amico, versava l'Alighieri le angoscie dell'anima dolorata; mi si darà perdono se favellai lungamente sugli stretti vincoli d'ingegno e di cuore che insieme avvinsero quei due giganti italiani.

Giotto salito in grande nominanza, corse Italia e parte di Francia, invitato per tutto con larghissimi stipendii ed onori; e per tutto lasciò

ch'egli talvolta scriveva versi. Nel codice num. 47 della Biblioteca Gaddiana in Firenze (ora Mediceo-Laurenziana) troviamo una canzone di lui. Tuttochè essa sia ben lunge dal meritarsi un posto fra le gemme dell'italiano Parnaso, pure ne prova la ferace mente del nostro pittore. Chi fosse vago di leggerla impressa, vegga l'Opera del prussiano Rumohr, *Italianische Forschungen* etc., pag. 51.

testimonii della ferace sua fantasia, ed imitatori dello stile di lui. Molti scrittori, vinti da amore di municipio, potranno sforzarsi a provare non essere egli stato il solo che desse impulso ad una scuola, e trattasse l'arte da maestro; ma egli rimarrà però sempre il primo dipintore de' suoi dì, ed il più veneralo, il più seguíto fino a Masaccio. Scorri tutte le città ove Giotto pose mano a pennelli, e le vedrai fornite a dovizia di artisti che servilmente camminarono sulle orme di lui. Persino Siena medesima, forse per livore di odii municipali, gelosa di non affratellare colla rivale Firenze neppure le arti del bello, serba in alcune opere di quei giorni notevoli traccie delle maniere di colui che oscurò la fama di Cimabue.

Anche in Padova Giotto diè opera a molti freschi, i quali furono esemplare e guida a tutti i nostri dipintori di quel secolo, e che ora lamentiamo perduti (1), ad eccezione di quelli che

(1) La Cappella del Capitolo nella basilica del Santo, citata dal Vasari come opera bellissima di Giotto, e sorgente di tanti errori pei commentatori dell'aretino biografo, venne da molto tempo imbiancata. Tentai ripetute prove per togliere dalle pareti il bianco sovrapposto; ma non mi fu possibile ritornare in luce se non gli avanzi di uno spartimento figurante varii monaci intorno ad un leggío.

fregiano l'Oratorio dell'Annunziata, giojello prezioso non solamente per questa città, ma ben anche per tutto il tenere della penisola (1), la

(1) Lessi non ha guari alla pag. 68 della ora ricordata Opera del Rumohr le seguenti parole, ch'io qui riferisco tradotte. *Fra gli altri lavori del nostro artista* (Giotto) *ricordati dal Ghiberti, sonovi ancora le pitture dell'antico anfiteatro in Padova, abbenchè ridotte nella più triste condizione, essendo state ridipinte a colla. Dalla Valle assicura ch' esse sono fra le migliori opere di Giotto; forse le avrà vedute prima che venissero guaste. Nell'attuale loro stato non può darsi giudizio alcuno sul merito di esse.* Vedendo così di balzo tolto a Padova uno de' suoi più insigni ornamenti, corsi subito a rivedere i celebri dipinti, onde raccertarmi se i molti artisti e dotti viaggiatori che tutto giorno li visitano, versavano in errore tenendoli fra le più conservate opere di Giotto. Dopo il più diligente esame mi riconfermai avere il chiaro Prussiano avventato un assai storto giudizio. A riserva dell'allegorica figura della *Stoltezza*, per vero dire tutta ridipinta, di alcune parti nella parete del *Giudizio*, e forse dello spartimento rappresentante la *fuga in Egitto*, null'altro sembrami esservi di ritocco fra quest' opere del sommo Fiorentino. Parmi anzi che il sig. Rumohr dovesse dagli ora citati ristauri meglio convincersi della preziosa conservazione serbata dagli altri freschi chiusi in quest' Oratorio. Solo che avesse osservato con occhio attento, e non prevenuto, vi avrebbe scorte tali differenze fra le parti intatte e quelle insozzate per moderni ritocchi, da escludere ogni dubbiezza. Se per caso, che no'l vogliamo credere, egli inviato in questa nostra penisola dal Re di Prussia, onde fare incetta

quale perdette sciaguratamente la più gran parte delle tante opere dal nostro insigne maestro condotte (1).

Il ch. abate Morelli nelle sue erudite annotazioni alle *Notizie di opere di disegno*, da lui pubblicate (2) in Bassano, ne provò con evidenza che Giotto s'era posto in sì vasta intrapresa intorno al 1306, quando egli cioè toccava i più fervidi suoi anni. Questi freschi sono disposti in tre ordini di spartimenti, nel più alto dei quali veggonsi rappresentate le principali azioni

d'illustri tele per la Pinacoteca di Berlino, ha giudicato tutti i dipinti da lui raccolti col senno e con la ponderazione con cui ha dato sentenza dei giotteschi, davvero che noi Italiani non possiamo lamentare i capolavori toltici da lui, nè invidiar punto al prussiano Monarca le gemme di che gli tornò onusto il suo Rumohr.

(1) A riserva dei nostri freschi, e di quelli esistenti nella chiesa della Incoronata a Napoli, poco altro ci rimane in Italia di Giotto, che non sia guasto o dal tempo, o dalla mano degli uomini. Le pitture di san Francesco in Assisi, oltrechè fra le sue prime, pei molti ritocchi poco più lasciano di originale. Gli spartimenti dipinto nel Camposanto di Pisa è quasi tutto scalcinato; i freschi di S. Croce a Firenze per gran parte ruinosi; gli altri di Roma quasi distrutti. Non vaste opere lavorò in altre città; ed anche quelle vanno a male, o di già perirono.

(2) *Notizie d' opere di disegno ec. pubblicate dal Cav. Morelli, bibliotecario della Marciana.* Bassano 1800. Vedi pag. 23, e la nota relativa alla pag. 146.

della Vergine, e nei due inferiori tutta la vita di Gesù Cristo. Sotto a questi sonovi dipinti a chiaroscuro le sette principali Virtù, e di prospetto i Vizii a quelle opposti. Sulla parete poi che sovrasta la porta è figurato il Giudizio finale. La volta tinta in azzurro, e seminata di stelle dorate, va interrotta a quando a quando da sfondi, ove campeggiano in mezza figura nostro Signore e varii santi e profeti.

È universale dolore degli eruditi e degli amici de' buoni studii, che il francese d'Hancarville (1), in cui l'ingegno era pari alla estensione delle dottrine, non abbia mai voluto far di pubblica ragione le dotte interpretazioni da lui scritte su questi celebri affreschi. Egli avrebbe, mi sia lecita la espressione, notomizzato il pensiero di quel grandissimo, il quale di tanto avanzò nelle sue composizioni i bui tempi fra cui visse. Non è sicuramente fatica dagli omeri miei il favellare di questi dipinti colla profonda erudizione di che andava ricco il d'Hancherville; e

(1) Quest'uomo di vasta erudizione e di sottilissimo ingegno visse gli ultimi anni della longeva sua vita in Padova, ove morì nel 1805 quasi nonagenario. Arricchì le lettere di due Opere, che gli fruttarono bella fama. *Antiquités etrusques tirées du Cabinet de M.r Hamilton*; e *Recherches sur l'origine, l'esprit et le progrès des arts de la Grèce*. Quest'ultima è divenuta rarissima.

quindi, interpretate che io mi avrò del mio meglio le ingegnose allegorie racchiuse in alcuni di essi, penso rivolgere le mie indagini principalmente sulle parti che spettano all'arte.

Addiveniva di rado, così nel medio evo, come nelle età municipali, che alcun'opera s'imprendesse senza inframmettervi qualche tratto della scienza allegorica e simbolica, precipuo segno cui dirizzavansi a quei dì le discipline severe ed amene. La simbolica era allora l'espressione della società; per vie simboliche la filosofia persuadeva il meditare profondo, la politica disvelava le ragioni del governare, la religione invitava all'omaggio di Colui che addusse in terra il vero che ci sublima, la poesia accendeva gli animi al forte sentire, le arti medesime faceansi rappresentazione e specchio di morale. Niuno stupore quindi se Giotto ne diede in questo Oratorio un saggio della profonda perizia che egli si aveva sulle allegorie, pingendovi coi più ingegnosi emblemi i vizii che disonorano l'uomo, e le virtù che lo rendono la più eletta delle creature. Un tempo non doveva essere per certo difficile lo svolgere il pensiero che guidò il famigerato Fiorentino nella composizione di questi chiaroscuri, perchè sotto di essi leggevansi alcune iscrizioni latine, le quali probabilmente ne additavano le ragioni dei varii simboli,

dal pittore creduti i più acconci per dar loro evidenza e chiarezza. Il tempo e la mano dell'uomo quasi interamente cancellarono quelle epigrafi, e solo rimasero i nomi dei vizii e delle virtù scritti al di sopra d'ogni figura.

Prima fra quest'ultime si presenta la Speranza (Tav. IV). Nè punto vediamo in essa effigiata quella speranza vulgare, vôlta solo ai mondani godimenti; ma invece quel sentimento vivo, ardentissimo, che quasi fiamma ascendendo, si leva sempre alla prima Cagione, e fa propria delizia gli eterni tesori. Ce la figurò il pittore in sembianze di leggiadra giovinetta, che vestita di modestissimo abito si stacca dalla terra, e librata sull'ali alza il suo volo verso il supremo dei beni, perchè la speranza che si rivolge al Creatore abbandona ogni ricordanza di quaggiuso, e tutta s'affisa in lui. Ed egli accoglie benigno quell'atto, che dalle cose terrene la diparte, ed a lei che gli stende le desiose mani invía un angelo, a porgerle corona di eterno premio. Quanta devota semplicità in quella movenza, quante ingenue grazie in quel sorriso! Sì, tu leggi nell'infiammato suo volto

.... quello attender certo
Della gloria futura, che produce
Grazia divina e precedente merto.

DANTE. *Paradiso.* Canto XXV.

Alla Speranza tien dietro la Carità (Tav. V), sulla quale mi fu dato vedere le dotte osservazioni del d'Hancarville (1), di cui avviso porgere qui un breve sunto, rimandando poi il lettore all'Appendice, ove ho riportata per intero la forse anche troppo ingegnosa e sottile interpretazione stesa dall'erudito straniero su questa figura.

La Carità, dic'egli, va cinta da un'aureola, simbolo della vita beata che l'aspetta nel cielo, e da una corona di fiori intrecciati a frutta, emblema della felicità ch'essa gode sulla terra. Alcuni di questi fiori sono di color bianco, a denotare quanto questa liberale virtù possa coi soccorsi recati agl'indigenti accrescere le famiglie ed ampliarne la floridezza. Giotto ci rappresentò la Carità sotto le sembianze di una donna che, varcata la giovinezza, arrivò quegli anni in cui l'intelletto è possente di tutto suo acume, e

(1) Il Cav. Alessandro Co. Pappafava, delle arti belle dotto cultore, e solerte a raccogliere tutto ciò che torna ad utile e a gloria delle medesime, possede le illustrazioni dell'erudito Francese su tre fra le Virtù dipinte nel nostro Oratorio, la *Carità*, la *Fortezza* e la *Prudenza*. Egli ch'ebbe la gentile condiscendenza non solo di prestarmele, ma ben anche di permettermene la stampa, si abbia in queste pagine tributo di grato animo. Io spero che il colto lettore mi saprà grado di trovarle tutte e tre riunite in fine di questo libro.

forte il corpo di fermo vigore. Noi uomini, liberi dall'imperioso giogo delle passioni, preferiamo allora l'utile al gradevole, la verità alle apparenze, la felicità al piacere, il riposo all'agitazione. Il volto di questa figura non offre i lineamenti della bellezza, ma sì bene quelli della bontà. Rivestita di modesta negligenza, ella porta una sola tunica, secondo quel precetto evangelico che ci avverte: *Il posseditore delle due tuniche dee porgerne una a quegli che ne difetta.* Proseguendo poi l' erudito Francese a lodare in essa la toccante espressione di affetto e di rivolgimento verso il Bene supremo, ci fa osservare, gli otri che le stanno al piede, e su cui son posti alcuni cartelletti, racchiudere il denaro consecrato al sovvenimento dei poverelli. A meglio indicar poi i doni della Provvidenza, di cui la Carità è ministra, Iddio stesso, intanto che sta contemplandola con ineffabile tenerezza, e l'approva e la incoraggisce, le depone una borsa nella mano sinistra. Ella dirizza uno sguardo acceso, divampante inverso di lui, si muove ed agisce unicamente per lui; ma anche affisandolo ella sembra da interno impulso sospinta all'opposta parte, a quella parte ove tien custoditi i beni fidati al zelo di lei. A dir breve, tutto in questa cara figura manifesta la volontà d'operare di continuo; perfino la sua movenza palesa la

risoluzione di mutar prestamente i passi, onde presto giugnere il prefisso scopo.

Compagna alle due ora nominate Virtù teologali campeggia la Fede (Tav. VI), matrona di maestoso aspetto, dignitosamente ricoperta da ampie voluminose vesti, le quali però si mostrano lacerate in varie parti; forse ingegnosa allusione alla povertà in mezzo a cui ebbe culla ed origine il Cristianesimo, o meglio eloquente simbolo di una religione che si fa madre e confortatrice al pusillo.

Le copre il capo una mitra, a simboleggiare ch'ella esser deve precipuo fregio dei Pontefici e dei ministri dell'altare. Serra nella destra il sacro segno di redenzione, e nella sinistra tiene il rotolo de' santi papiri, ove stanno scritte le dottrine rivelate, per dimostrare ch'essa è la proteggitrice e la interprete dei misteri racchiusi nelle sacre carte. Le pendono dalla cintola le chiavi del cielo, lasciate dal Signore in cura al Principe degli Apostoli, ed emblema, secondo i sacri interpreti (1), della scienza e dell'autorità sacerdotale, che discerne la gravezza delle colpe, e loro appone il gastigo. Coi piedi calpesta infranti idoli della Gentilità, tavolette e carte rabescate da cabalistiche linee e da segni

(1) In Cap. XVI. Matth.

di astrologia giudiziaria, ai giorni di Giotto sorgente troppo copiosa di errore e di traviamento anche per le menti più acute. Lo sprezzo con cui l'augusta donna conculca quelle fonti fatali di aberrazione, vale a chiarirci che la vera fede si fa gabbo della idolatria, della superstizione, delle travolte credenze, e trova ogni puntello, ogni guida in Dio.

Viene quarta la Giustizia (Tav. VII), e nelle spesse rughe del volto ravvisi essere virtù che meglio s'associa col freddo senno dell'età matura, anzichè coi mille impeti degli anni più verdi. È seduta su ricco seggio, e va coronata da diadema regale, per mettere in aperto che dovrebbe essere sempre partaggio dei regnanti, o dai regnanti sorretta. Una vasta bilancia le pende dinanzi; ed ella coi palmi delle mani sottoposti ai due piatti tenta uguagliare il peso, acciocchè non trabocchi da niuna parte. Su d'una di quelle bilancie un angelo sta ponendo una corona sul capo ad un saggio che ha fatto sua delizia gli studii (1). Sulla seconda altro angelo, sguainata la spada della vendetta, vibra un fendente ad

(1) Forse il pittore pose qui gli angeli a compiere gli uffizii della Giustizia, per conformarsi alla sentenza di san Bernardo, che disse essere pura, ferma e retta la giustizia degli angeli. *S. Bernardus in Conversione S. Pauli Sermo I.* Vol. I. pag. 959.

un malfattore che attende ginocchioni il castigo meritato. Concetto veramente acutissimo, poichè giova a farci palese che la giustizia ministrata su questa terra, a simiglianza di quella del Cielo, deve tutto librare su esatta lance, e con uguale imparzialità guiderdonare le magnanime, punire le azioni colpevoli. Al di sotto della matronale figura veggonsi effigiati con molta diligenza ed in piccole dimensioni alcuni gentiluomini che coi falconi in pugno si recano a caccia; altri si abbandonano a danze, fatte liete dal suono di cimbali e crotali; altri ancora sfoggiano ricchi abbigliamenti, e si godono i diletti del cavalcare. Se male non mi appongo, volle così il pittore darci a divedere che in quelle società, ove la giustizia è rettamente ordinata, ivi l'uomo può godersi in pace i sollazzi ed i piaceri della vita.

Chi è quella donna tutta ravvolta ne' panni, d'aspetto sì mite, e che pure tiene fra le mani una spada? (Tav. VIII) Io la ravviso: è la Temperanza, che nell'atto modesto ci dimostra la placida indole ch'ella sortì da natura, e l'unica norma che la guida nel suo cammino, quella cioè di persuadere agli uomini il giusto operare per le vie della dolcezza. La bocca di lei è chiusa da una sbarra, per renderci avvertiti che non meriteremo mai 'l nome di temperanti, se non

porremo freno all'inconsiderato favellare. Ma perchè poi quella spada, sempre emblema o di severità o di ferocia? Fatti da presso, e vedrai essere quel ferro ravvolto da più nodi, e sì fattamente ravviluppato dal balteo, che impossibile sarebbe trarnelo dalla guaina. Quel pittore filosofo amò così d'istruirci che la Temperanza non si vale mai d'armi per amicarsi i cuori, nè stringe mai al bene operare colla forza.

Non è da credere che sia atteggiata ad uguale calma la Fortezza (Tav. IX), che vien dopo la ora descritta virtù. Mostra un cipiglio severo, arrischievole, baldo, quanto le forme della persona. Tuttochè donna, non teme vestire la corazza. Una pelle di leone le ricopre il capo e le spalle, e le si avvinghia ai fianchi. Qui il pittore conformossi alle idee colle quali gli antichi si piacquero rappresentarci questa invitta virtù. Essi ci figurarono Ercole o la Forza, che domato il leone nemeo, ne traeva la pelle e la faceva suo manto, quasi per chiarirci che la forza dell'uomo, quando giunga ad abbattere il più feroce fra gli animali, può prevalere ad ogni cosa terrena. Disse ingegnosamente d'Hancarville (vedi l'Appendice) favellando di questo dipinto, che alla fortezza è solo manto la gloria, e che il leone è qui emblema della forza, e la spoglia di lui quello della gloria. Que-

sta bella allegoria del coraggio e dell'ardire umano, prosegue egli, male fidando della sempre bugiarda fortuna, par di già prevedere i rovescii di così infida divinità, e fa suo propugnacolo un muro, dietro al quale ella può con vantaggio difendersi, e ferire in sicuro l'inimico che volesse sorprenderla. Sembrami però non rettamente sentenziasse qui il sopraccitato erudito; perciocchè, se non erro, non è questo altrimenti un muro, ma sì bene uno di quegli scudi dei legionarii romani, detti dagli antichi *scuta sabina.* In questa opinione mi rassoda e la poca grossezza di esso, convenevole sì ad uno scudo, non mai ad un muro che servir deve a difesa; e la mano sinistra celata dietro quello, quasi lo tenga imbracciato; e quel leone delineatovi sopra, e scortante, a guisa d'immagine che segue il girare di corpo curvato; e, più che tutto, quei tronconi di lancia e di giavellotto colà confitti: prova evidente che il pittore avea voluto figurar qui un corpo ben più facile di un muro ad essere traforato dal ferro, siccome è appunto uno scudo, spesso formato di cuojo. Parmi ancora, che il dotto Francese siasi ingannato quando vide nel leone, posto ritto in piedi sullo scudo ora descritto, un simbolo dei potenti nemici, i quali muovono uniti contro la Fortezza. A me pare invece ch'esso dovrebbe pigliarsi quale em-

blema della generosità d'animo, compagna inseparabile del forte, essendo il leone quello fra gli animali che più di tutti è volto a nobili ardimenti, e sdegna sempre misurarsi coi deboli. Il sopraccitato scrittore ne disse ancora tener la Fortezza in mano un'arma tagliente ma non appuntata, per dimostrare che, chiudendo nel petto generosi, non crudeli sensi, evita di apparire formidabile, e solo si sta contenta di rintuzzare gli assalti portati contro di essa, senza curarsi di rovine e di stragi. Qui parmi l'acuto Francese non troppo badasse a quell'arnese di guerra, così interpretandolo; poich'esso, piuttosto che ad un'azza o ad una spada, somiglia una mazza ferrata, ch'è appunto l'arma la quale nel medio evo tenevasi come la più dannosa, e quella che voleva essere maneggiata da braccia vigorose, perciò meglio di ogni altra si affaceva alla simbolica figura della Fortezza.

Ultima fra le virtù è qui la Prudenza (Tavola X). Su d'essa pure serbiamo le dotte osservazioni del d'Hancarville, di cui il Cicognara riportò un tratto nel Tomo III. Libro III. del suo colossale lavoro. Io per amore di brevità le recherò ora epilogate. Sta la Prudenza seduta su d'una di quelle seggiole di cui d'ordinario fan uso gli uomini consecrati alle lettere, onde abbandonarsi a tranquilla meditazione. Lo spec-

chio convesso da lei tenuto in una mano (il quale sebbene valga a sminuire ed a raggentilire le forme, pure le presenta diffigurate), simboleggia le prevenzioni, l'opinione ed il pregiudizio, che ci tolgono sempre di scorgere sotto giusto punto di veduta le cose da cui siamo attorniati. Il compasso, che le sta nell'altra, è emblema del solido giudizio da lei usato di continuo per apprendere l'equa misura delle umane azioni, combattere gli errori, cribrare cauta le altrui opinioni, conoscere interamente sè stessa. Essendo essa utile ugualmente ai due sessi, e dovendo scovrire nelle memorie del passato saggi ammaestramenti pel presente e per l'avvenire, è bifronte, ed al volto muliebre ne porta accoppiato un altro virile. Veggonsi in quest'ultimo le sembianze di Socrate, il più virtuoso ed il più assennato fra i filosofi. Secondo la massima di lui, la Prudenza impara nel volume, in cui tiene fiso lo sguardo, a ricercare nel vero la regola de' proprii giudizii, nella virtù quella delle sue azioni. Un velo le copre il capo, perch'essa possa nascondersi di guisa da non iscontrarsi mai negli sguardi avvelenati dell' Invidia e della Calunnia. Il libro posto dinanzi a lei su d'un leggío, è quello della Storia generale del mondo. È là che la filosofia, unita alla sperienza, le disvelò ciò che possano le passioni ed i pri-

vati interessi, i tempi e le circostanze, i buoni ed i cattivi consigli. Il volto della Prudenza, prosegue il d'Hancarville, ben lungi dal pompeggiare d'una cospicua bellezza, mostra anzi lineamenti vulgari; e ciò perch'essa è virtù che viene acconcia ad ogni età, ad ogni sesso, ad ogni ordine di persone, e pe' suoi pregii intrinseci da preferirsi alla bellezza medesima.

Considerando in generale le figure allegoriche di queste virtù, riflette il più volte lodato d'Hancarville, che tutte difettano di bellezza; ed in questo ognuno verrà con lui d' accordo, soltantochè abbia occhi. Ma chi crederebbe che un siffatto mancamento egli proclamasse siccome pregio sommo ed ingegnoso accorgimento del pittore, il quale avvisò, a detta sua, essere piuttosto le ora descritte virtù degne della bellezza morale, anzichè della fisica? Questo, se io non erro, chiamasi farneticare per soverchio ingegno. Imperocchè, chi mai vi sarà di sì grossa veduta da credere che un artista dotato dell'alta potenza di operare il bello, e col bello trasfondere care, leggiadre, soavissime impressioni, volontario si studii di delineare su tipi sconci e disavvenevoli le più belle e le più candide fra le virtù, e ti figuri con un volto volgare la speranza che gli animi avviva, la carità che li conforta, la fede che li rassicura, la giustizia che

gli regge, la temperanza che li raffrena, la forza che li protegge, la prudenza che li guida fra le prunaje di questa vita mortale? Di qual maniera colui che tratta le arti potrà infondere nell'osservatore il sentimento del bello morale, se non porrà ogni sforzo a produrre la bellezza fisica e materiale, da quello scompagnata di rado? Chinando sempre la fronte alle opinioni del dotto Francese, mi sembra che a ciò fare Giotto fosse sospinto suo mal grado, perchè la mano non valeva a significare quello che il cuore gli dettava dentro, nè poteva sulla infanzia delle arti arrivare il bello. Di fatto si confrontino le teste su cui ora favellai, con le altre moltissime che stanno colorite negli spartimenti di questo Oratorio, e vi si vedrà, sì, un'aria nobile, un'espressione viva, toccante; ma contorni che guidino a grazia, ma linee che dottamente alternate ci dieno bellezza, quella bellezza che Raffaello sentì e seppe produrre, no certamente. Io no'l nego, che se l'altissimo Fiorentino avesse fiorito quando l'arte era già dirozzata da ogni barbarie, quando profonde meditazioni sul nudo, sull'anatomia e sull'antico avevano disvelato ai dipintori il gonfiarsi vario ed il protendersi dei muscoli, egli coll'alacre ingegno avrebbe raggiunto anche nelle teste venustissimi tipi.

Siccome Giotto pose prima tra le virtù la Speranza, così, per seguire la sentenza del santo Abate di Chiaravalle (1), collocò in cima ai vizii la Disperazione (Tav. XI). In quella tu ammiri un'estasi che la divide da ogni fralezza; in questa t'inorridisce l'atto infame col quale ella disprezza ogni legge umana e divina. Essa è fatta a sè stessa carnefice, perchè niun affetto più l'annoda alle dolcezze del tranquillo vivere, perchè più non serra nel cuore l'amor de' suoi simili, perchè ogni gioja disparve dinanzi a lei, cui l'avvenire, quell'incessante pensiero dell'uomo, è fatto mestamente deserto, e non le offre più che il silenzio dell'orrido nulla. Per compiere l'infame suicidio ella ha scelto il capestro, forse a denotare esser quello il mezzo che usa più di frequente l'uomo orbato di ogni speranza, per attentare ai proprii giorni. Un demonio l'arronciglia pei capelli, e la trascina ove ogni lietezza è per sempre sbandita, per far dimostro che il disperato è preda degna di Satana.

A questa viene sorella la Invidia (Tav. XII). Macerata da rabbia e da livore, ella approfonda i piedi nelle fiamme, per dar forse a divedere che la empia sete dell'altrui danno la divora

(1) S. Bernardus. *Liber ad sororem de modo bene vivendi.* Vol. II. pag. 866.

sempre siccome foco ardentissimo, o meglio per ricordarci ch'essa è maladetta emanazione d'inferno. Nè, a dimostrar ciò, Giotto si stette contento a quest'ultimo segno, ma volle incurvate sulla fronte le corna, colle quali sogliono le arti distinguere il principe delle tenebre, di cui, secondo il detto di sant'Agostino (1), l'invidia forma quasi il corpo e l'essenza. È grave d'anni, perchè nei vecchi l'invidia è bene spesso fiera e tenace, e di rado si appiglia in quei petti, i quali nel bollore dell'età e delle illusioni aborrono di abbandonarsi ad una colpevole gioja sulle sventure dei loro fratelli. Nella bocca dell'orrido mostro guizza un serpente, simbolo del veleno che è versato di continuo dalla lingua di esso. A dimostrare poi che i mali recati dall'invidioso alla società bene spesso si ritorcono a danno di lui, la schifosa biscia ripiegasi a mordere la bocca medesima da cui esce. La mano destra di questa figura, unghiata al paro degli artigli del falco, si sta in atto di graffiare, siccome appunto adopera l'invidioso, il quale usa tutte le vie per dilacerare le azioni de' suoi simili. A significare poi che questo abbominevole vizio sociale, più che ad ogni altro godimento della vita, rivolge

(1) *Contra litteras Petiliani Liber II.*; e Tom. II. Parte III. pag. 860, Tom. IX. pag. 267.

le sue sozze brame a possedere l'oro altrui, il pittore gli aggiunse due esosi emblemi di avarizia. Colla mano sinistra gli fe stringere una borsa, e le orecchie foggiò alla guisa di quelle del lupo, ch'è l'animale di tutti il più ingordo ed insaziabile; quindi Dante quando ci pinse la immoderata cupidigia dell'arricchire, ce la porse sotto forma di famelica lupa,

.... di natura sì malvagia e ria,
Che mai non empie le bramose voglie,
E dopo il pasto ha più fame che pria.

Inferno. Canto I.

Di rincontro alla Fede scorgesi la Infedeltà (Tav. XIII). Forse alcuni maliziosi vorrebbero che questo, non so se vizio o peccadiglio della umana natura, ci venisse presentato sotto sembianze muliebri, anzichè maschili. Senza farmi approvatore della maligna osservazione, rifletterò peraltro che Giotto (tuttochè vissuto in un tempo in cui gli uomini meno assai che a' nostri giorni erano vòlti alle raffinatezze del vivere sociale) troppo aveva ingegno per non sapere apporre distinti emblemi alle colpe di quel sesso amabile, che talvolta è fermo soltanto nel cangiare di voglie. E quando pure avesse voluto nella figura che abbiamo sott'occhio non altro dimostrarci se non i mutabili capricci di quella cara passione che amareggia ed infiora la vita di desi-

derii, di speranze, di disinganni, forse non avrebbe trascelto forme virili. Ma io invece avviso, piuttosto della infedeltà degli amori, volesse qui l'artista offerirci quella infedeltà verso la religione, che spinge l'idolatra a farsi ribelle al culto della Croce, e trascina lo scettico a negare l'esistenza del Vero eterno che ci governa. Un uomo che sembra reggersi a stento sulle gambe, e va coperto da un elmetto simile al petaso del messaggero di Giove, tiene nella mano destra un simulacro femminile, che forse cogli abiti sfarzosi, da cui va ornato, vuol simboleggiare la Idolatria, la quale si offre sempre sotto forme pompose e lusinghiere a chi non è forte nella fede del Santo dei Santi. In tale congettura mi riconferma ancora più la cordicella che, tenuta per uno dei capi dalla statuetta accennata, s'avvinghia coll'altro al collo dell'Infedeltà; emblema atto a farci conoscere, se non erro, essere sì fatto vizio sempre vassallo della Idolatria e della Eresia. Le fiamme che ardono da un lato è probabile vogliano indicar le pene della Città del foco, preparate a perenne castigo dell'Infedele; ma forse potrebbero alludere a quelle vampe che l'Alighieri immaginò sparse fra le tombe degli eresiarchi;

Per le quali eran sì del tutto accesi,
Che ferro più non chiede verun'arte.

Inferno. Canto IX.

Più difficile per certo sarebbe il porsi in capo d'indovinare l'allegorica significazione di quel vecchio che spicca fino a mezza persona dall'alto della cornice, e sta svolgendo un papiro. Chi si appaga di aeree congetture, forse direbbe essere quegli Davidde, *Il divino cantor del sommo Duce,* il quale invita l'idolatra a ricondursi su retto cammino, offerendo ad esempio sè medesimo, che pur dopo aver piegato sotto la foga delle passioni e spregiato il signor d'ogni bene, seppe tornare fra le paterne braccia di lui. A maggiore e forse più forte prova di quanto ho detto sulla Infedeltà è da aggiugnersi, che alla parola *infidelitas* i Padri della Chiesa apponevano sempre la significazione o di *eresia* o di *idolatria.*

Ammirasti l'ingegno dell'artefice quando pingeati Giustizia (Tav. XIV.); ammiralo ancora quando ti delinea la colpa opposta a sì bella virtù, l'Ingiustizia. Un uomo il quale, chiusa la giovinezza, sembra però non piegarsi sotto il peso degli anni, sta seduto in lunga veste da magistrato dinanzi un tribunale. Le mani di lui vanno munite di unghioni, siccome gli artigli degli uccelli grifagni. La sinistra afferra con atto disdegnoso l'elsa di una lunga spada; la destra stringe uno di quei biforcuti roncigli che sogliono usare i mugnai per trarre a riva dalle steccaje dei mulini le travi nascoste sott'acqua. Quali

simboli più acconci degli accennati per additare la sordida rapacità di colui che, pur dovendo tenere pubblica ragione, tutto osa attirare a proprio vantaggio, e tutto credesi permesso, purchè sieno paghe le sue avare cupidigie? Dietro allo scanno di lui s' alza una porta merlata, forse ad avvertirci, nelle rocche e nelle castella, più assai che fra la pace dei campi, essere violata ogni legge del giusto e dell'onesto. Non è sì agevole il mettere in chiaro a quale emblematica significanza intendesse il pittore con quegli arboscelli e quei rovi assiepati tutto all'intorno del tribunale. Forse volle con oscuro sì, ma con arguto modo ammonirci che le azioni ingiuste e colpevoli dell' uomo errano per tramiti intralciati al paro di quelli de' boschi, ovvero si operano fra i sentieri intricati ed insidiosi delle deserte foreste. Sotto l' immagine della Giustizia vedemmo ritratti i godimenti della vita, caro frutto di quella magnanima virtù; qui invece scorgonsi, nelle stesse brevi proporzioni, rapine, omicidii, violenze, danni ingenerati sempre dalla ingiustizia delle leggi e degli uomini.

Ira (Tav. XV.). Ad ognuno sarà avvenuto di osservare che giammai il collerico si lascia ire a tanto eccesso di furore, se non allora che gli è tolto disfogare la rabbia che dentro lo consuma. In quegli istanti impedito di saziare la sete

di vendetta, inferocisce ringhiando contro sè medesimo. Quindi Giotto, quando sì fatto vizio si fece a pennelleggiare, presentollo sotto le sembianze di una donna che, digrignando per collera i denti, fa ingiuria al petto con ambe le mani, e dilacera a brani la veste. Anche Dante tenne ad un simile concetto quando ci descrisse gl'iracondi, che, attristati nella negra belletta,

.... si percuotean non pur con mano,
Ma con la testa e col petto e coi piedi,
Troncandosi coi denti a brano a brano.

Inferno. Canto VII.

Questo chiaroscuro, se non è pregevole per castigato contorno, fa però mostra di grande caldezza. Sembra quasi che il dotto artefice abbia voluto incarnare quelle tonanti ed animose parole di san Basilio (1), quando rovescia un torrente di contumelie contro gl'irosi; e scorgi tutta divampare la sconvolta persona, e parti udire lo stridío dei compressi denti, e miri il livido volto, e le turgide vene, ed il capo rigonfio pel tempestoso mareggiare dell'animo.

Eccoti dinanzi all'Incostanza (Tav. XVI.). È giovinetta in sul fiore degli anni, che a corpo abbandonato si getta sopra una ruota, e viene trascinata dal rapido aggirarsi di quell'eloquente

(1) *Homelia adversus iratos*. Tom. II. pag. 45.

simbolo dell'umana mobilità. Vedendo però qui l'Incostanza opposta alla Fortezza, è da credere che l'artista ce la porgesse quasi immagine di debolezza e di fatuità negli argomenti che pertengono alla religione; per la qual cosa io avviso che la ruota voglia anche alludere a quella sentenza dell'Ecclesiastico: *Praecordia fatui quasi rota carri; et quasi axis versatilis cogitatus illius.*

Cap. XXXIII. *v.* 5.

Impetuoso vento ne gonfia la gonna, e siffattamente ne agita le pieghe, che quasi dubiteresti vederla trasportata in aria; leggiadra maniera per farci conoscere essere la leggerezza sempre inseparabile compagna alla incostanza.

Viene da ultimo la Follia (Tav. XVII.), nè hai d'uopo di leggerne in alto il nome per riconoscerla. Un uomo quasi nudo, col capo bizzarramente ricoperto da piume a guisa degl'Indiani, afferra una grossa clava, la quale sembra voglia egli far ruotare intorno alla impazzata, siccome di sovente sogliono quegli sciagurati che hanno smarrito il bene dello intelletto. Non è perciò da credere sia qui effigiata quell'alienazione della mente, la quale fa l'uomo meno che mortale, e gli toglie la potenza sublime concedutagli dall'Eterno; ma sì bene l'altra che lo avvolge e lo trascina nel peccato a cui gli Ebrei davano nome d'*insensatezza*. Forse il pittore vestì di quelle

foggie indiane quest' ultimo vizio per ricordarci gl' Infedeli ed i Gentili, i quali da san Paolo sono detti *stolti*, perchè non conoscevano le vie di Dio, e si vivevano in profonde tenebre sui dommi della vera fede.

Se vorrassi perdonare ad alcune scorrezioni nel nudo, alle estremità, per vero dire, condotte con molta secchezza e stento, concederassi essere questi chiaroscuri di lunga mano superiori al bujo secolo in cui furono prodotti. Loderannosi volti, se non gentili e leggiadri, certamente di un'energica vivezza, movenze sempre vere e concordi al concetto, pieghe con diligente facilità disposte e con industre artifizio dipinte, un segno castigato purissimo, invenzioni sempre varie, sempre nuove, sempre ingegnose. Queste allegorie, potente prova dell'acuta mente giottesca, è forza credere venissero altamente ammirate anche ai giorni del pittore, poichè veggiamo un illustre artista a lui contemporaneo imitarne quasi interamente alcune. Andrea Pisano, scultore sommo, in quel suo miracolo dell' arte, la porta meridionale del battisterio fiorentino, compose alcune virtù sull'archetipo stesso delle ora mentovate. Sono fra queste (siccome avvertì anche il Cicognara (1)) la Fede e la Prudenza, nelle

(1) Tom. III. pag. 399-400.

quali non solo veggonsi quasi i simboli stessi, ma pressochè le movenze delle nostre. Ned è a credere che Giotto si pigliasse a modello Andrea; poichè le pitture dell'Annunziata furono da lui operate nel 1306, e la porta di san Giovanni a Firenze si fuse, com'è notato nella iscrizione, ventiquattro anni dopo, vale a dire nel 1330. È più verosimile che Andrea, vedute avendo le dipinture dell'Arena fra gli anni 1304 e 1310, nei quali dimorò a Venezia, quasi a tributo di ammirazione verso tanto lavoro, ne traesse alcune invenzioni per acconciarle a quelle porte bellissime, che bene disse il Cicognara essere l'anello fra le rozze del Bonnano e le meravigliose del Ghiberti. Ben è vero potersi pensare non già l'uno degli artisti copiasse queste figure dall'altro, ma piuttosto entrambi le attignessero dalle nozioni più ricevute e più comunali a quei giorni in fatto di Iconologia simbolica. Mi pare peraltro che una tale opinione male si regga, quando si vogliano osservare nelle opere d'altri artisti contemporanei le allegorie medesime immaginate da' nostri due insigni, poichè si scorge ben di leggieri essere su differente tipo ordinate.

In tanto dubbio un passo del Vasari vale forse a disvelare il vero meglio di ogni altra prova (1).

(1) *Vita di Andrea Pisano*. Tom. II. pag. 157.

Racconta egli nella Vita del pisano scultore, « che essendo quest'ultimo a Giotto amicissimo, » gli fu data a finire una delle porte del tempio » di san Giovanni, di cui avea fatto Giotto un » disegno bellissimo, ec. » Qual meraviglia quindi che il discepolo di Cimabue, solito a ripetere, come notò anche il Lanzi, le proprie composizioni, improntasse su d'un concetto stesso le allegoriche immagini da lui effigiate, e quelle che disegnava per l'amico suo? Il Padre della Valle in una nota al sopraccitato passo del Vasari non trova probabile che uomo sì sommo, com'era il pisano Andrea, si piegasse a spendere ventidue anni per eseguire i pensamenti di un altro. Ma se l'ottimo Padre avesse posto mente che Giotto veniva salutato il più eccellente dipintore de' suoi giorni e quasi il moderatore delle arti tutte, se avesse considerato che a niuna opera metteasi mano in Firenze senza prima tenerne seco lui consiglio, avrebbe senza dubbio sminuita la sorpresa. E l'avrebbe anzi tolta di mezzo, se si fosse piaciuto rammentare, simile esempio non essere rimasto unico nella storia delle arti. Il Pinturicchio, pennello certamente non volgare, si diede per parecchi anni a colorire gli stupendi cartoni da Raffaello immaginati per rappresentare le azioni illustri del pontefice Pio II., Enea Piccolomini, e ne porse quelle

preziose pitture, bellissime fra le molte della sanese cattedrale. Fra Bastiano del Piombo, pittore di forza e di gagliardia, incarnò parecchie ardite composizioni dell'immortale Bonarotti. Lo stesso Giulio Romano, sì grande, sì abbondoso, sì vario nelle invenzioni, assoggettò la impaziente sua mano a porre ad effetto vasti pensieri dell'Urbinate. La potenza d'inventare dottamente è sì raro dono nelle arti del bello, è pregio sì parcamente conceduto dal Cielo, che non è da sorprendere se artisti per ogni maniera sommi inchinaronsi in tutti i secoli a farsi mani servili ai concepimenti di quei pochi, cui natura largì una mente alacre, slanciata, creatrice. E tanto più ciò doveva accadere in un secolo, come quello di Giotto, nel quale per povertà di lumi e di mezzi tornava certo difficilissimo il comporre lodevolmente un ricco numero di storie.

Dopo i chiaroscuri lo sguardo corre volentieri alla parete sopra la porta, ove sta dipinto il Giudizio finale, composizione strana quanto le costumanze, temeraria quanto il fiero secolo in cui venne operata. Signoreggia nel mezzo *Quegli ch'è padre d'ogni mortal vita*, ravvolto dalle fascie di quell'Iride, che, al dire dell'Apocalisse, accerchiano il trono di Dio. Le zone di essa, anzichè spartite nei sette primitivi colori, non ne offrono che tre soli, forse per ridurci a mente

quelle inspirate parole, alludenti alla divina Triade, del ghibellino poeta, quando tutto affiso nella beata luce dell'eterno Amore prorompeva:

Nella profonda e chiara sussistenza
Dell'alto lume parvemi tre giri
Di tre colori e d'una continenza;
E l'un dall'altro, come Iri da Iri,
Parea riflesso; e 'l terzo parea foco
Che quinci e quindi ugualmente si spiri.

Paradiso. Canto XXXIII.

Il Signor delle sfere ha fatto le nubi suo padiglione, e dal suo trono escono le folgori e le sette lampade ardenti (1), simboleggiate dagli Angeli annunziatori di quel gran dì, in cui ogni speranza, ogni grandezza, ogni tema s'agguaglia dinanzi a lui. Egli maggioreggia su tutte le altre figure, perchè i primi maestri delle arti presso ogni nazione avvisarono valere la grandezza materiale a far sì che le moltitudini piglino una vasta e larga idea sulla morale dell'oggetto effigiato, e si avvezzino persino dalle esterne rappresentazioni a considerare la Divinità superiore ad ogni cosa creata.

Librati sull'ali stanno in alto a miriadi i cherubici spiriti, dispiegando festanti il vessillo di

(1) *Et de throno procedebant fulgura et voces et tonitrua, et septem lampades ardentes ante thronum, qui sunt septem spiritus Dei.* Apoc. Cap. IV. *v.* 5.

salvazione, ed inneggiando alla gloria di Colui che gl'innamora e li fece cotanti. A' fianchi di Lui siedono apostoli e patriarchi, più sotto numerosissimi santi e beati. Ma la sua parola tuonò tremenda sui mondi e sul tempo; e i mondi crollarono, e il tempo disparve. Escono dagli avelli i trapassati vestiti d'ossa e di polpe, aspettando paurosi la voce che atterra e suscita. E quella voce che solleva dalla polvere il pusillo, e lo pone daccanto ai potenti; ch'è bufera a tumide superbie, conforto al morente, dovizia al povero, terrore ad astiose vendette; quella voce che impera sui burroni e sul mare, sui cedri del Libano e sulle quercie di Basan; quella voce che rapida comanda l'universo ed il nulla, chiamò a sè gli eletti, e dannò i reprobi nell'eterno dolore. Quindi tu vedi affollarsi alla destra di Lui l'anime beate d'una vita d'amore e di pace, collo sguardo fiammeggiante d'allegrezza porre in Lui tutto l'animo, ed ogni desiderio, ogni speranza, ogni consiglio attignere da Lui, e beverne inebbriate le eterne armonie. Là miri coronati principi, fra cui quel primo ricoperto di romana lorica è forse Costantino, il quale tanto giovò a dilargare per tutto il vastissimo impero la religione di carità e di concordia, che tutti ne lega ad un patto. Là donne regali, liete di stringere rami di palma, simbolo di quei terreni martirii

che loro valsero la celeste Sionne. Là scorgi poverelli mondi da colpe, che offerirono a Dio una vita di miserie e di stenti, accomunarsi cogli umili opulenti, che non dimenticarono, il loro superfluo esser pane dell'indigente. Là finalmente i fondatori dei sacri Ordini, che dai silenzii del chiostro e fra il salmeggiare degl'inni santissimi diffusero la religione di Cristo, animarono gli sforzi del negletto agricoltore, raccolsero d'ogni buona disciplina le ricordanze, conservarono i preziosi scritti della dotta antichità.

Orribile spettacolo a sinistra!! Gli spiriti rubelli trascinano spietatamente coi roncigli e coi graffi per quell'aere greve senza stelle i maladetti dall'ira suprema. L'ingegnoso pittore, per parlare all'animo una sublime parola di filosofia, ci pinse nell'alto, piuttostochè gli eterni tormenti inflitti ai peccatori, le colpe sozze e nefande che traggono l'uomo sul cammino di perdizione. E qua tu vedi femmine da conio, rotte ad ogni brutale lascivia, vendere per oro l'onore; là ministri dell'altare, conculcata la più alta missione che sia sulla terra, barattare a fissato prezzo il perdono di Dio. Strani, e consigliati da bizzarra immaginativa, si mostrano i varii strazii coi quali i demonii graffiano, squojano, dilacerano le membra dei dannati. Non v'ha età, non condizione da quei feroci rispettata.

Anzi, ad offerirne una preziosa lezione morale, adoperò di guisa quel sommo artista, che apparissero più fieramente straziati gli uomini i quali tennero sulla terra le dignità e gli onori, e potendo operare il bene, portarono ai lor fratelli rovina e sangue, anzichè coloro che trascinarono miserrima vita fra il servaggio e la povertà. Perilchè ci figurò dilaniati orribilmente da Satana principi che, spregiato ogni sociale diritto, gravarono di esecrate catene i soggetti; maestrati i quali, conculcata ogni legge, si fecero idolo dell'arbitrio e tutto osarono, per avvilupparsi fra le nefande ambagi dell'ambizione; sacri pastori che, in luogo di mostrarsi alle suggette greggie modello di umili evangeliche virtù, in luogo di sacrare vigilie e digiuni a pregare dal Cielo perdono, conforto, benedizione, in luogo di farsi puntello e sovvenimento a' poveri, trassero giorni inverecondi, e bruttati dal brago de' vizii. A dir breve, per tutto quel vasto concepimento v'ha tale un disperato agitarsi, uno scendere di colpa in colpa maggiore, uno accapigliarsi confuso fra dannati e demonii, per tutto nuovi tormenti e nuovi tormentati, che malagevole e lunghissima impresa sarebbe il volerlo a minuto descrivere.

Fra quegli alti malori, quasi signore dell'inferna regione, giganteggia Lucifero. Nel vederlo

arruffare gl'ispidi velli e divorare con tre bocche i dannati, tornano a mente i robusti versi del fuggiasco Ghibellino, quando ci adombra l'angelo rubello, fatto tricipite, *piangere con sei occhi, e per tre menti*

Gocciare il pianto e sanguinosa bava.
Da ogni bocca dirompea coi denti
Un peccatore a guisa di maciulla,
Sicchè tre ne facea così dolenti.

Inferno. Canto XXXIV.

È rimarchevole come in tutta questa vasta composizione Giotto si piacesse di mutar più volte la proporzione delle figure. Notammo ch'egli disegnò Dio più grande di tutti gli esseri creati che lo circondano. Gli apostoli, i patriarchi, e quelli che, promovendo il santo culto di lui, meritarono le celesti felicità, sovrastano agli eletti posti a destra del Signore; ed essi pure sono di gran lunga più alti dei reprobi collocati a sinistra, tuttochè anzi per ragione di prospettiva dovesse operarsi il contrario. Forse il pittore, fermo al principio di cui più sopra dicemmo, essere cioè le dimensioni fisiche prepotente mezzo a far concepire all'animo l'astrazione delle relative grandezze morali, avvisatamente in quella guisa immaginando il suo dipinto, volle darci un'idea sensibile delle gradazioni che si inframmettono fra il Creatore d'ogni bene e la

più avvilita delle sue creature, l'uomo ravvolto nel fango delle colpe.

Non si accagioni d'inverecondia o d'irreligione l'insigne maestro, se lasciò ire il pennello ad abbiette oscenitadi ed a mille turpezze clericali. Potenti ragioni doveano a ciò forzarlo; e prima lo spirito di fazione, peste allora di magnati e di plebe, funesta miseria di gagliardo secolo. In quei tempi ogni cittadino, obbliando spesso le sciagure e la libertà della patria, fatto del cadavere dei fratelli sgabello ad orgogliose ambizioni, andava matto per Guelfi o per Ghibellini, quelli a Cesare, questi alla Chiesa avversi. Certo non abbisognano lunghi ragionamenti a persuadere che Giotto, l'amico di Dante, parteggiasse per gli ultimi; certo chi si mostrava dimestico all'uomo il quale fieramente cantava:

Le mura che soleano esser badia,
Fatte sono spelonche, e le cocolle
Sacca son, piene di farina ria,

Paradiso. Canto XXII.

dovea starsi pronto ad avvalorare coi colori quei detti animosi. È quindi chiaro che, ogni volta gliene venisse il destro, non facea sparmio di aguzzi trovati per disfogare l'intima bile verso dei sacerdoti, e farli segno di pubblico scherno. Per altro ti reca sorpresa com'egli si permettesse ciò in un sacro ricinto, destinato agli uffizii

di pia corporazione. A tanto forse lo guidavano e i tempi e i costumi, che ancora sapeano d'intemperante e di agresto, nè aveano onninamente spogliata la ruvida scorza; e la società, che a qualunque fazione inchinasse, pure godeva veder dilaniate le avare nequizie di che andavano bruttati molti fra i sacri pastori. Era questo assennato consiglio a correggere i ministri del santuario, o troppo celere mezzo a disseminare irriverenza verso la religione, spregio verso ogni pudore? Ai filosofi la difficile sentenza. Noi passiamo a questione che più si lega col nostro soggetto.

È tradizione che ad ispirare a Giotto sì grandioso concepimento molto abbia giovato l'Alighieri, il quale a quei giorni errante di terra in terra, recato erasi in Padova a visitarvi l'amico. Vero è che il divino poeta (siccome ne racconta Benvenuto da Imola (1)) venne fra noi quando

(1) Ecco le parole dell'Imolese. *Accidit autem semel quod dum Giottus pingeret Paduae adhuc satis juvenis unam Cappellam in loco, ubi fuit olim Theatrum sive Arena, Dantes pervenit ad locum. Quem Giottus honorifice receptum duxit ad domum suam. Ubi Dantes videns plures infantulos ejus summe deformes, et (ut cito dicam) patri simillimos, petivit: Egregie magister, nimis miror quod cum in arte pictoria dicamini non habere parem, unde est quod alias figuras facitis tam formosas, vestras vero tam turpes? Cui Giottus subridens, praesto re-*

Giotto ne pingeva i suoi prodigii nell'Arena. Vero è che il cantor di Beatrice amava il pittore di fida e ferma amicizia; quindi è ben verosimile di molti consigli lo soccorresse: ma non per questo ne viene che la composizione del Giudizio finale sia condotta intieramente sui danteschi dettati. Anzi alcune osservazioni, che qui porrò innanzi, mi guidano a credere per gran parte il contrario.

Il sacro poema, improntato ad ogni pagina d'un forte ed originale sentire, subito che uscì in luce, stampò nel secolo gagliarde impressioni. Tutti i dipintori sincroni ad esso, quando tolsero a rappresentare i Novissimi, ne seguirono palmo a palmo le traccie. Così Andrea Orcagna ci pinse a Firenze in S. Maria Novella l'inferno colle stesse divisioni e bolge con cui Dante avea spartito il bujo regno. Per la qual cosa se tu ti fai minutamente a raffrontare la prima Cantica dell'immortale poema con quel grandioso affresco, ne vedrai, a sì dire, ritratti gli alti concetti. Così Bernardo Orcagna nel terzo Novissimo, che ammirasi in uno dei lati del Cam-

spondit: Quia pingo de die, sed fingo de nocte. Haec responsio summe placuit Danti, non quia sibi esset nova, quum inveniatur in Macrobii libro Saturnalium, sed quia nata videbatur ab ingenio hominis. Muratori *Antiquitates italicae medii aevi.* Tom. I. pag. 1186.

posanto pisano, si fece seguace di siffatte norme. Così molti dipinti di consimile soggetto, eseguiti in quel secolo nella Toscana ed in altre parti d'Italia (1), pigliarono a modello l'universale poema, e tentarono serbarne lo stesso disegno. Ma tutto ciò non vediamo nello Inferno di Giotto, che ci sta sott'occhio. Non v'hanno in esso que' tanti gironi concentrici, ove sì numerose torme di peccatori provano quanto tremenda piombi la vendetta dell'offeso Signore; non v'hanno le bolge degl'ipocriti, rivestiti di dorate cappe di piombo; non quelle dei lussuriosi, cacciati a turbo dai furiosi venti. Nè vedi gl'iracondi attristarsi nella negra belletta, nè i prodighi *volger gran peso per forza di poppa*, nè i violenti mutarsi in tronchi, ove fanno nido le arpíe; non Cerbero che per tre bocche latra, non il lupo maledetto che tuona con la voce chioccia, non Caronte che cogli occhi di bragia batte col re-

(1) Nella Tavola II. dell'Opera intitolata *Alphabetum Thibetanum* del P. Giorgi, religioso agostiniano, stampata in Roma nel 1762, vedesi riportato un dipinto figurante l'Inferno, il quale ha grande rapporto colle descrizioni dantesche. Cotanta poi era nel secolo del poeta la venerazione per le immortali Cantiche di lui, che a Firenze, correndo l'anno 1304, in una festa popolare diretta dal pittore Buffalmaco fu data una specie di rappresentazione teatrale, ordinata intieramente secondo il tessuto della prima Cantica dantesca.

mo i miseri che varcano la livida palude, non Ugolino che rode il teschio misero coi denti, non la bella Ariminese che lagrima l'amore fallito, e la leggiadra persona tolta per sì truce modo. Ciò solo che in tale affresco sembrami, siccome accennai, tratto dal poeta, è la fascia tricolore che raccerchia il trono dell'Altissimo, e Lucifero che gigantesco e feroce ingoja ad un tempo tre peccatori. Ma anche *quello imperatore del doloroso regno* non è poi foggiato intieramente sulla dantesca descrizione. Il poeta ci porse Lucifero, a mo' d'Ecate, con tre facce unite ad una sola testa; e qui invece ad un solo volto d'uomo vanno aggiunte due teste di serpenti. Dante lo disse tuffato nel ghiaccio sino a mezzo il petto; e qui è figurato intero e sedente (1). Che che ne sia di sì fatte rassomiglianze, è però certo nulla esservi in tutto il resto di quella vasta composizione, che ricordi e il generale tessuto ed i peculiari episodii della divina Commedia. Ben è vero che la versatile fantasia dell'Alighieri poteva proporre a Giotto l'Inferno ed il Paradiso su vie ben diverse da quelle ch'egli stesso calcò; ma

(1) Anche il P. della Valle nelle sue note alla Vita di Giotto scritta dal Vasari è d'opinione che Dante suggerisse al pittore fiorentino soltanto quel *Demogorgone che ha tre faccie, e manuca l'anime dannate.* Vasari *Vita di Giotto*, pag. 101.

d'altra parte non sembra verosimile che l'uomo il quale avea dato al sacro poema le meditazioni degli anni più fervidi, che avea logorata gran parte della vita in un componimento a cui avea posto mano e terra e cielo, allorchè guidava il pittore a colorare soggetti congeneri non ne rammentasse a quando a quando qualche tratto.

Un' altra prova che parmi pugnare contro la comune tradizione io la trovo nello stesso imolese commentatore. Egli, il quale quasi contemporaneo a Dante ci narra con sì minuti particolari i fatti di quella età, egli che riputò degna di storia la visita fatta in Padova dal poeta al pittore e i detti scambiati fra que' due sommi, non avrebbe per certo trascurato di raccontarci notizia, che se avvenuta fosse, a quei dì doveva essere nelle bocche di tutti, quanto cioè Giotto nella nostra chiesa si valesse delle idee portegli dall' immortale Cantore.

Un ultimo argomento che mi rafferma non essere questa storia consigliata dall'Alighieri, parmi rinvenirlo nel modo stesso con cui venne eseguita. I varii dipinti che ricingono questo prezioso Oratorio, se forse saranno tutti frutto della profonda mente di Giotto, non però tutti, siccome farommi a provare più sotto, manifestano il marchio del suo diligente e forbito pennello; anzi alcuni d' essi possono dirsi, senza tema d'er-

rore, mal ferma opera dei discepoli. Fra questi io porrei gran parte del Giudizio, su cui abbiamo ora l'occhio. Il meno perito osservatore, quando voglia pacatamente farsi a confrontare siffatta storia con una fra le più belle dei lati, per esempio Cristo morto fra le Marie, s'accorgerà di leggieri quanto quella ne scapiti al paragone di quest' ultima; ed anzi vi scorgerà tanta e tale una differenza nella purezza del contorno, nel colore, nell' artifizio medesimo del pennelleggiare, che si staccherà di là persuaso appieno, Giotto non avere se non in pochi siti della parete, su cui mi trattengo, adoperato la dotta e magistrale sua tavolozza. In mezzo però a tanta rozzezza, a tanta grettezza, vi si discerne il severo stile del maestro, e le consuete sue maniere d'aggruppare; lo che giova a meglio provarci che il fiorentino artista vi avea posto lo ingegno sì, ma non la mano. Tenuto dunque che Giotto operasse ben poco in questo dipinto, chi vorrà credere ch'egli abbandonasse ai trepidanti ed incerti pennelli degli alunni un concepimento suggerito da quel poderoso intelletto, che spaziando oltre i fini del fisico mondo e del morale, lanciavasi dalla terra all'empiro, dai limbi al regno di Satana, e maestro d'ogni dottrina versava una benedetta luce sulla notte del suo secolo, come un faro luminoso sul navigante smarrito? Se Dante

veramente fosse stato in questa composizione scorta a Giotto, quest' ultimo, nonchè lasciarla bistrattare da men perite mani, con ogni solerzia avrebbe tentato di finirla e limarla di guisa, che il fiero poeta andasse superbo nel vedere maestrevolmente vestite di colore e di forma le energiche idee che gli rampollavano nell'anima. Piuttosto parmi che il dotto pittore non altramente dal chiaro amico e concittadino pigliasse le mosse nel comporre il Giudizio, ma ne attignesse il profondo concetto dalle sacre carte, e peculiarmente dall'inspirato libro di san Giovanni. E di vero, se ti fai a considerare gli eletti posti alla destra, i reprobi alla sinistra del supremo Giudice, e quel circolo, simbolo d'eternità, che serra il trono dell'Eterno, e quei gravi vecchiardi seduti su dignitosi scanni, e quegli angeli che squillando le mistiche tube annunziano il giorno dell'ira e della misericordia, e quelle folgori e quei torrenti di fuoco, che lanciati dal seggio di Dio rovinano sui maledetti, torneranno ti alla memoria i motti sublimi di Matteo, di Daniello, e del rapito di Patmo. Nè Giotto era il primo a pigliare a norma della composizione del Giudizio l'augusto e terribile profetare dei sacri libri. Per tacere d'altri esempii numerosissimi, nei mosaici della basilica Marciana ed in quello vasto della cattedrale di Torcello (ove i

greci maestri nello scorrere del decimosecondo secolo ne porsero figurato il gran dì) veggonsi le medesime ora notate allusioni ai passi biblici che rammentano il giorno finale.

Questo dunque parmi buono argomento a concludere che Giotto, anzichè profittare dei consigli di Dante, seguisse le traccie di chi lo avea preceduto nel rappresentare un simile soggetto, e le infiorasse poi colla vigorosa sua immaginazione. Ove parmi piuttosto si possa venir persuasi che il sommo Ghibellino giovasse l'amico, è nelle figure allegoriche delle virtù e dei vizii, su cui tenni discorso, nelle quali e tante v'hanno allusioni, come osservai, al poema sacro, e v'ha tale una critica e perspicace moralità, da attestare di leggieri il soccorso d'una mente superiore, e fatta per disdegnare persino i limiti della terra, siccome era quella dell'Alighieri.

Nel centro della or descritta parete v'ha un episodio che in niuna guisa collegasi col resto della composizione, e che potrebbe dirsi con moderna frase *un fuor d'opera*. A' piedi d'una croce sorretta da due angeli veggonsi tre donne in atto di presentare il modello dell'Oratorio, su cui discorro, ed un personaggio fregiato di signorile veste talare, che sta umilemente genuflesso dinanzi ad esse. Il modello accennato posa

sulla spalla di un frate in bianca cocolla. Forse volle il pittore in quella dignitosa figura ginocchioni effigiarci Enrico Scrovegno ch'era signore dell'Arena e della chiesa, nelle tre donne tre sante protettrici a cui egli avea peculiare devozione, e nel frate posto a fulcire il modello dell'Oratorio tutto l'Ordine dei Godenti, che teneva debito di qui adempiere i sacri obblighi ad esso imposti.

Proseguendo ad osservare i dipinti delle altre pareti, incomincierò dai più alti, ove stanno espressi i fatti della Vergine. Mi dilungherò alquanto nello svolgere i soggetti di questa prima linea, perchè non essendo dei più comuni, potrebbero a molti riuscire oscuri, senza un qualche schiarimento. Per trovare il conveniente ordine, ed insieme concatenare le storie, è forza dar principio dallo spartimento a destra di chi entra, collocato in un angolo dappresso al muro della tribuna.

Primo spartimento. Un talamo infecondo era marchio d'ignominia presso gli Ebrei. Gioachino dolente d'essere da vent'anni indarno congiunto ad Anna, lamentandone la sterilità, alzava a Dio calde ed incessanti preghiere ond' essere fatto ricco di prole. Soleano coloro che non mancavano di figliuoli presentarsi al tempio nella festa dei Tabernacoli ad offerire doni e ringrazia-

menti. Gioachino in quel dì si meschiò ad essi; e presentando le obblazioni d'uso, porse voti all'Altissimo perchè lo togliesse a tanta sciagura. Fatti accorti di ciò il sommo pontefice Isacaar e Ruben scriba di lui, poco curando le meste istanze del sant'uomo, ne rifiutarono i doni, e lo scacciarono irati dal tempio. Lo spregiato Gioachino palesa qui con mirabile verità il sentimento del cordoglio e della tristezza.

Secondo. È qui figurato il santo, che uscito tutto vergognoso dal santuario, ripara presso i pastori del suo gregge, ove non si stanca di chiedere fervidamente la bramata grazia al Primo Fonte degli esseri.

Terzo. Intanto che Gioachino poneva l'animo a tanta inchiesta, Anna mestissima di sua sterilità volgevasi anch'essa al Dator d'ogni bene, perchè le concedesse un figliuolo, ch'ella consentiva consecrare in servigio di lui. Ed ecco allora apparir Gabriello fortezza di Dio, e rassicurarla volere l'Altissimo far paghi sì giusti desiderii, e dovere dal grembo di lei uscire una vergine operatrice d'ogni prodigio. Le sacre carte ci narrano che al sopravvenire del raggiante cherubino si stava Anna nel giardino. Il pittore però preferì rappresentarla in una stanza, forse perchè, poco forte com'era nella pittura di paese, allorchè glielo consentiva il soggetto trasce-

glieva più volentieri interni di architettura, ove valea molto più.

Quarto. Ignaro intanto Gioachino di quanto l'angelo avea promesso ad Anna, non intralasciava di supplicare il Signore. L'artista quindi ce lo figurò prono dinanzi un altare, su cui arde vittima offerta al supremo Fattore. La devota posa del santo è tutta avvivata di amore e di fede verso il Vero eterno. Iddio ha già accettato il puro olocausto, e la mano di lui ravvolta (1) fra misteriose nubi comparisce nell'alto a benedirlo. Raccontano i sacri scritti, che stando ancora pregante Gioachino, gli apparve Gabriello ad annunziargli, siccome Dio gli avrebbe conceduto prole eletta a compiere alto mistero di religione. Ecco infatti qui l'angelo con dignitosa movenza indirizzare la parola al santo. Giotto ce lo pinse come soleasi anche nei primi secoli della Chiesa, ricoperto cioè di bianca ed ampia tunica, che, al dire della Bibbia, è la veste degli spiriti angelici. Esso, al paro di tutti i cherubini dipinti da Giotto in quest'Oratorio, tiene in mano uno scettro sormontato da una foglia di

(1) Fino dal sesto e settimo secolo veniva rappresentato il divin Padre sotto il simbolo di una mano che sporge da una nube. Ciampini *Vetera monumenta,* Tavola II. del Tom. II.

trifoglio, secondo molti scrittori simbolo della Trinità [1].

Quinto. Vedesi qui Gioachino immerso nel sonno. Vicino a lui, quasi in atto di contemplarlo, stanno due pastori, e nell'alto un angelo volante sembra volgere la parola al dormente. Forse qui l'artista volle con più di evidenza farci conoscere l'apparizione ed il messaggio divino nell'altro spartimento a vero dire oscuramente rappresentato.

Sesto. Avea Gabriello ingiunto a Gioachino e ad Anna di portarsi entrambi in un fissato giorno alla Porta aurea di Gerusalemme, ove si sarebbero veduti (Tav. XVIII.). Essi tutti, speranzosi in quelle parole, colà recaronsi; e scontratisi, proruppero in lagrime e voci di letizia, fatti certi che ogni loro voto non poteva che venir presto esaudito. Quanto e quale affetto trasfonde nell'animo questa leggiadra composizione!

Settimo. La storia della Vergine, interrotta dal dipinto del Giudizio finale, viene proseguita nella parete dirimpetto. Nel primo spartimento di questo lato vedesi la pia Anna giunta al colmo de' suoi voti per aver dato in luce quella che

(1) Questo bastoncello, detto dagli scrittori di cose ecclesiastiche *baculum viatorium*, e dal vescovo Sinesio *segno della potenza*, talvolta era anche sormontato da una croce o da un pomo.

dovea tornare in allegrezza il pianto d'Eva. Ella si giace nel letto, intantochè alcune ancelle con ogni sollecitudine raccolgono la preziosa bambina. Non sembrava forse a Giotto di averci bastevolmente porto idea del soggetto; e quindi, poco curante di offendere la ragione e la convenienza, raddoppiò l'azione figurando sull'innanzi del quadro alcune donne pronte ad apprestare i primi necessarii uffizii alla piccioletta Maria. Non sembra vero come un artista osservatore e filosofo, qual era il fiorentino pittore, si lasciasse ire a sì fatta ripetizione di soggetto, nuocendo così all'unità e distraendo l'attenzione. Questa però fu piuttosto generale colpa del secolo, che peculiare di lui solo. Allora quasi tutti gli artisti approvavano tale massima. A ciò fare erano trascinati dall'esempio dei bisantini maestri che ad essi apprendevano l'arte, i quali non vergognavano di porre doppia azione in tutte le loro composizioni. E forse anch'essi non aveano tratta una tanta sconcezza dalle rozze loro menti, sì bene dagli antichi bassorilievi, di frequente bruttati da simile difetto. Dal dipinto che abbiamo sott'occhio è manifesto quanto Giotto, ingegno sì originale, tenesse ancora in qualche parte alle maniere dei Bisantini, poich'egli imitò nella generale distribuzione e nella forma della scena un fresco operato nei chiostri

di Santa Maria Novella di Firenze dai dipintori greci che insegnarono l'arte a Cimabue. Veggasi questa composizione in d'Agincourt che ne la diede incisa, e scorgerassi quanto s'avvicini alla giottesca su cui ho favellato (1).

Ottavo. Giunta al quinto anno Maria, i genitori la presentarono al tempio, ov'era costume informare l'animo delle donzelle uscite da onorati parenti alle domestiche e religiose virtù, finchè avessero tocca l'età da marito. È degna di nota in questo succoso e vigoroso dipinto la pietà e l'unzione sparsa su tutte le figure, e peculiarmente su quella dignitosa di Simeone, che vestito di pallio sacerdotale accoglie con affetto rispettoso la celeste fanciullina.

Nono. Instava Anna perchè la pia figliuola andasse a marito, secondo la legge; ma quella, presaga di più alti destini, rifiutava per serbarsi vergine. Il Pontefice su ciò dubbioso volle aversi a consigliero il Cielo. A conseguire tanto fine congregò i suoi Leviti, e fra i digiuni si diede a pregare. Allora dal mezzo del propiziatorio udì voce divina, che gl'imponeva adunasse nel tempio tutti gli uomini da marito della stirpe di David, e comandasse loro di portar seco verghe

(1) Ved. d'Agincourt. *Storia dell'arte, ec.* Tom. VI. pag. 362 e 363, Tav. 109-113.

secche, fra le quali doveva rinverdire e mandar fiori quell'una soltanto che stava fra le mani dell'uomo designato dal Signore a sposo di Maria. Veggonsi qui dunque tutti gli aspiranti avviarsi al tempio portando una bacchetta, che raccolta da Simeone viene deposta sull'altare. Il grave aspetto di lui, e per antica vecchiezza venerando, inspira rispetto ai ricorrenti, tutti umili nel compiere quel sacro comando del Cielo.

Decimo. Poste sull'altare le verghe, tutti vi stanno genuflessi all'intorno, aspettando il divino miracolo che deve farne fiorire una sola. È bello in questa composizione il religioso silenzio che vi regna, e gli atti dei circostanti, tutti composti a reverenza profonda. È pure degno di osservazione il colore d'assai più vigoroso che d'ordinario non suole nei dipinti di Giotto, e magistralmente intonato coll'azzurra tinta del campo. Chi nell'arte è perito, ben sa quanto costi l'armonizzare con siffatta tinta tutte le altre variatissime delle figure.

Undecimo. La mistica verga ha fiorito, e fu eletto Giuseppe, vecchio di rimessi natali, ma di alte virtù. Egli venne tosto congiunto a Maria coi riti usati nel matrimonio dal popolo ebreo.

Duodecimo. Di già compiuto il rito, s'avvíano gli sposi al domestico tetto. Qui il gajo Fiorentino, onde far dimostro quanta lietezza ponesse

quel maritaggio nell'animo dei parenti di Maria, ci colorò un'allegra turba, che cantando e citarizzando su musicali strumenti festeggia gli sposi. Gran peccato che questo spartimento sentisse più degli altri il danno del tempo, e per le doccie filtrate lungo la muraglia patisse gravissimo nocumento!

Molti fra i soggetti finora da me nominati si ricercherebbero indarno nei quattro noti Evangelii. La più gran parte, siccome notò anche il d'Hancarville, Giotto la trasse dall'Evangelio, tenuto apocrifo, o Proto-evangelio, che viene attribuito a san Giacomo minore (1), ove tutte si raccontano le geste della Vergine, e della santa madre di lei. Le storie però del secondo e terzo ordine sono tratte dai quattro Evangelii conosciuti, e riferisconsi tutte alla vita del Salvatore. Essendo i soggetti in esse rappresentati dei più cogniti e comuni, torna inutile il descriverli a minuto: basterà quindi indicarli, e toccare su d'essi soltanto quei particolari che possono meritare una qualche attenzione.

(1) Il Proto-evangelio è così chiamato, perchè dà contezza degli avvenimenti che precedettero immediatamente la predicazione della nuova religione. Vedi *Codex apocryphus Novi Testamenti etc. illustratus opera et studio Joannis Caroli Thilo*. Lipsiae 1832.

Incominciando nel secondo ordine dallo spartimento posto a sinistra dell'osservatore, dappresso al muro della tribuna si presenta:

1.º *La nascita di Cristo*. È dipinto per gran parte annerito e scalcinato; spicca però ancora, per molta gagliardía di tingere, il san Giuseppe dormente.

2.º *L'adorazione dei Magi*. Devotissime sono le movenze dei tre coronati; a leggiadrissima compostezza è atteggiata la santa ed immacolata Donna.

3.º *La presentazione di Gesù al tempio*. Non sapresti se più laudare il decoro e la dignità del sacerdote, od i bellissimi getti di pieghe che vestono le figure.

4.º *La fuga in Egitto*. Non uguaglia in bellezza i precedenti. Il colore e sì annebbiato e scuro, il disegno cotanto trascurato, i volti sì male scelti, che lascia giusta dubbiezza non sia opera del maestro.

5.º *La strage degl'innocenti*. A riserva di una figura a sinistra dell'osservatore, che rassembra spiccata dalla parete, non si vantaggia gran fatto su quello testè nominato.

6.º *Cristo disputa fra i Dottori*. Tanto cotesto fresco è guasto per salsedine dei muri, che temerario ed arrischiato tornerebbe qualunque giudizio.

7.° *Il battesimo di Gesù Cristo.* Gli angeli sono graziosamente atteggiati, ma molto stento e rozzezza scorgesi nei due protagonisti del quadro.

8.° *Le nozze di Cana e Galilea.* La fredda composizione non è rabbellita che dal veramente mirabile partito di pieghe della figura centrale. Quel corpacciuto in fiorentino costume, che tracanna a josa, potrebbe forse essere un mordace ritratto.

9.° *La resurrezione di Lazzaro.* Mi parve sì bene composta, che la volli riprodotta coll'incisione, e quindi dovrò parlarne più sotto (Tavola XIX.).

10.° *L'ingresso a Gerusalemme, e la festa dell'ulivo.* Grave e nobile è la figura del Salvatore, ma non del paro le altre degli astanti. È capricciosa sconcezza colui che asconde il capo sotto il mantello d'uno prostrato dinanzi al Verbo umanato.

11.° *Cristo scaccia dal tempio i profanatori.* Sì fredda, sì languida è questa composizione, che si dura fatica a crederla immaginata da Giotto.

12.° *La cena cogli Apostoli* (ordine terzo). L'architettura con quegli esili sostegni che reggono il tetto, e quella minutaglia di ornamenti, rammenta il fare e le massime dei maestri greci. Il pittore vestì ognuno degli Apostoli con abiti

di colori e foggie differenti, che serbò poi sempre a ciascheduno d'essi quand'ebbe a rappresentarli in altri spartimenti di questa Cappellina.

13.° *Cristo lava i piedi agli Apostoli.* Gesù ti inspira reverenza e rispetto: tu ravvisi un nume in quello che s'inchina ad atto umile.

14.° *Il bacio di Giuda.* Per verità e sceltezza poche teste possono pareggiare quella di Gesù. Il panneggiamento di una figura sul dinanzi del quadro onorerebbe ogni più grande artista.

15.° *Cristo dinanzi Caifa.* Nè Masaccio, nè Benozzo Gozzoli, nè il Ghirlandajo, nè alcuno dei maestri castigati e puri del secolo decimoquarto vergognerebbe di aver disegnato (dalle estremità in fuori) il Salvatore. Nè tanto è mirabile per correzione, quanto per certo sentimento di dignità, da cui traspare soltanto rassegnazione, non avvilimento.

16.° *La coronazione di spine.* Alcune teste non difettano di vivezza e di calore; però tutto il dipinto è timido e freddo.

17.° *Cristo porta la croce.* Il Salvatore manifesta la sicura mano del maestro, non però l'altre figure assai scorrette.

18.° *La crocefissione.* Molta verità, molta evidenza di passioni in alcuni volti. Il nudo del divino Crocefisso è d'assai meno secco di tutti gli altri che veggonsi in questa chiesetta.

19.° *Cristo morto fra le Marie.* Ne parlerò a diffuso più sotto, quando sopporrò a qualche analisi quella stupenda composizione (Tav. XX.).

20.° *La resurrezione e l'apparizione alla Maddalena.* I soldati giacenti, con tanta puerile secchezza delineati, provano vero ciò che fu detto da uno scrittore, che Giotto cioè nei temi marziali non valea molto. Si legge una mirabile trasfusione d'anima nella devota sorpresa della Maddalena.

21.° *L'ascesa di Cristo al cielo.* Il figlio dell'Altissimo e la Vergine meritano molta considerazione, sì per espressione, sì per disegno.

22.° *La discesa dello Spirito Santo sugli Apostoli.* Per amore di verità sagrificò il buon effetto della composizione con tutte quelle figure che volgono le schiene all'osservatore. Se il lettore non fosse ristucco di riscontri fra Dante e Giotto, direi che potrebbesi assomigliare questo dipinto a quella terzina degli scabbiosi:

O tu che con le dita ti dismaglie,
Cominciò il Duca mio a un di loro,
E che fai d'esse talvolta tanaglie, ec.

Inferno. Canto XXIX.

Ammiri in essa la verità, ma non il modo con cui ti vien porta.

Oltre a tutte queste ora nominate, possono annoverarsi come opere di Giotto altri due di-

pinti posti lateralmente al grande arcone della tribuna. Quello a destra rappresenta la visita della Vergine ad Elisabetta; l'altro a sinistra, Giuda che, istigato da Satana, stringe il sacrilego patto, e stende la mano al prezzo del sangue. Sopra le imposte dello stesso arcone vedesi anche il mistero dell'Annunziazione; ma il pennello parmi men largo e meno corretto del giottesco. Per la qual cosa io crederei fosse quella dipintura opera di Taddeo di Bartolo sanese, il quale, come vedremo, condusse le storie nella tribuna. Di Giotto sono però sicuramente tutti i profeti, i santi, e i varii emblemi che ornano e girano gli spartimenti e la vôlta.

I freschi in questa Cappellina immaginati dal sommo Toscano sono sì varii nel loro soggetto, sì diversi nella espressione, per tal modo il forte vi è misto al dilicato, l'agitato al tranquillo, che non temerei d'affermare potersi meglio che da ogni altra opera superstite di quel dipintore conoscere e giudicare quanto egli valesse nella difficile arte di Apelle. Perciò mi si perdonino alcune generali riflessioni sui pregi e sui difetti di questi celebri dipinti.

Disegno. Io sono ben lunge dal considerarne il disegno castigato e corretto al paro di quello dei quattrocentisti; ma è però indubitato che, se non nelle figure nude, certo in quelle ricoperte di

larghi panni scorgesi una simmetria ed una giustezza di proporzioni ignota ai predecessori ed ai contemporanei di Giotto. Nel contorno egli qui appalesa la più casta e pura semplicità, e pende piuttosto a far grand'uso di rette; ma, per evitare durezza, le alternò a quando a quando con graziose curve, abborrendo però sempre da quel serpeggiante che di facile ingenera trivialità. Per citare alcuni esempii fra i molti, nelle storie del bacio di Giuda, della presentazione della Vergine al tempio, della Maddalena ai piedi del Salvatore, ammirasi o nel protagonista o nei personaggi accessorii un accordo di parti e certa corretta severità di linee, che li fa degni di miglior secolo. E chi non vorrebbe aver delineato, dalle estremità in fuori, la più gran parte delle figure allegoriche a chiaroscuro, di cui ho parlato più addietro, e sopra tutte la Speranza e la Fede, decorose, nobili, naturali, che nulla più? Una sì fatta perfezione non è da credere Giotto traesse soltanto o dalla imitazione della gretta e secca maniera di Cimabue, ovvero dal proprio versatile ingegno; ma devesi reputar frutto dello studio grandissimo da lui posto sulle meravigliose opere di Nicola Pisano, che forse gli furono guida e norma a vedere il vero grandiosamente, e meglio ancora sugli antichi bassorilievi. Notò anche il Lanzi la grande

imitazione dei marmi greci, che vedesi nelle pitture di Giotto, e tentò darne ragione (1). « Erano (dic'egli) marmi antichi a Firenze, che oggi » veggonsi presso il duomo, per tacere di quelli » che poi vide a Roma; ed il loro merito, se già » era accreditato per l'esempio di Nicola e di Giovanni Pisani, non poteva ignorarsi da Giotto, » a cui natura tanto avea dato sentimento pel » buono e pel bello. Quando si veggono certe sue » teste virili, certe forme quadrate lontanissime » dalla esilità dei contemporanei, certo suo gusto di pieghe rare, naturali, maestose, certe » sue attitudini che sull' esempio degli antichi » spirano decoro e posatezza, appena può dubitarsi ch' egli profittasse non poco dei marmi » antichi. Lo scoprono i suoi stessi difetti. Un » bravo scrittore trova in lui una maniera che » ha dello statuino, a differenza degli esteri suoi » coetanei. »

Nè questo è il solo difetto originato in lui dalla frequente meditazione sui bassorilievi. Le sue figure pajono colossi rispetto alle architetture che fregiano i fondi, appunto come vedesi negli anaglifi greci e romani, nei quali per l'angustia del campo erasi convenuto fra gli artisti di foggiare le fabbriche picciolissime, onde non togliessero al marmo uno spazio sempremai pre-

(1) *Storia pittorica dell'Italia.* Tom. I. pag. 17.

zioso. Seguitando poi un principio scrupolosamente mantenuto dagli antichi nei loro bassorilievi, rade volte dispose le figure su varii piani, ma le collocò su d'una sola linea, evitando il più che potè gli scorti sì nei volti che nelle altre parti della persona.

Ove però nel disegno dee veramente tenersi principe, ove seppe contemperare dottamente lo studio dell'antico con quello del vero, è nelle pieghe, sempre sì maestose, sì morbide, sì graziosamente affaldate, che poco lasciano a desiderare, e meriterebbero di essere profondamente studiate anche ai nostri giorni. È mirabile come in età sì grossa ed inetta quell'uomo sommo ponesse nel panneggiare una sceltezza ed un artifizio che di rado furono raggiunti anche nelle epoche auree dell'arte. Bello è l'osservare com'egli, ove le pieghe si stringono insieme, tenga sempre minute falde, ed occhi ristretti e bene squadrati; poi a mano a mano che vanno dilargandosi le aggrandisca, e le foggi più rade, e le spezzi a tempo, perchè la continuità non produca monotonía, o rompa le masse. Bello è osservare come alterni le curve colle angolari, le cadenti colle sostenute, come vesta senza affettazione e senza sforzo il nudo, e in mezzo a tutti questi sottili artifizii mai offenda la verità, e da grand'uomo nasconda l'arte con l'arte.

Andrea del Sarto ed il Frate, maestri sommi nel drappeggiare, forse non avrebbero sdegnato d'esser detti gli autori de' bei getti di panni che rivestono le figure della Temperanza e della Fede. Vedete là quanto magistero, quanto dotto contrasto di pieghe minute e grandiose, e in onta a ciò quanta bella semplicità!

Accennai che in questi freschi Giotto più valse nelle figure drappeggiate, che nelle nude; e di fatto in tal parte si mostra quasi sempre così meschino, così scorretto, non tanto nei generali rapporti, quanto nella collocazione e forma dei muscoli, da quasi non sembrare lo stesso pittore che disegnò le altre figure panneggiate. Nè ciò deve recar meraviglia. Il nudo è certamente il punto più levato e più difficile dell'arte, ed a raggiungere in ciò anche una perfezione relativa bisognano profondissimi studii sulla anatomia e sul vero, i quali non potevano conoscersi in quel secolo oppressato ancora da tanta rozzezza. Chi è nell'arte versato, ben sa per molta esperienza che non costa lunghe vigilie il trattare lodevolmente un getto di panneggiamenti, il toccare con verità gli accessorii; ma d'altra parte lente e penose meditazioni domanda il nudo, onde tutte conoscere le ragioni dei muscoli e delle appiccature, onde sotto le cartilagini ed i tendini intravvedere le ossa, onde

sceverare nelle umane figure il vero bello dai difetti commisti, e delle scelte membra di molte comporre un tipo perfetto. Aggiungi, che la superstizione di quei ciechi tempi tenendo per sacrilego (1) il notomizzare i cadaveri, toglieva ai pittori il più efficace mezzo a tutte poter conoscere le ragioni ed i movimenti del corpo umano.

Le stesse difficoltà che all'artista offre il nudo, gli si appresentano ugualmente formidabili nell'estremità. Per la qual cosa v'ebbero anche ne' più bei secoli dell'arte, ed a' nostri giorni pur v'hanno, ingegni celebratissimi che in questa parte mai uscirono dai confini della mediocrità. Ciò quindi spiega abbastanza perchè nelle mani e nei piedi riesca sempre gretto e meschino il nostro pittore, e bene spesso, quando glielo consente il soggetto, si adoperi a nasconderli sotto lunghissime vesti.

(1) I pittori non cominciarono a far ponderati studii sui cadaveri che verso la fine del secolo decimoquinto e sul cominciare del decimosesto. Tuttochè fosse allora d'assai mitigato il rigore della Chiesa verso i notomizzatori, pur erano forzati ad operare di nascosto; e quando il celebre Vesalio nel 1543 pubblicò la sua grande Opera *De humani corporis fabrica* non potè sfuggire i fulmini del Santo Uffizio, che accusatolo di aver tagliato il cadavere di un gentiluomo spagnuolo, lo dannò, in onta della protezione di Carlo V., ad intraprendere il pellegrinaggio di Terra Santa.

Non affrenato dalle accennate pastoje, s'ebbe a merito il vanto di sommo nelle teste. È sempre ne' suoi volti, e più nei maschili, un contegno sì nobile, una verità di affetti, una sì accorta varietà, che riconosciamo tosto in lui la continua abitudine ai ritratti. Questa cara applicazione dell'arte può quasi dirsi figlia della sua mano. Ben è vero che anche prima di Giotto i pittori tentarono di effigiare gli uomini sommi che colla spada e colla santità della vita aveano meritato delle nazioni; ma quelle immagini comparvero sì deformi, sì goffe, sì lontane dal naturale, da essere differenti di poco dagli spaventosi volti dipinti idealmente. Nei ritratti invece del nostro pittore ravvisi certa impronta di verità, che ti appalesa quanto anche in questa parte valesse. Egli era così tenero di siffatto pregio, che in molte fra le sue opere ebbe vaghezza d'introdurre le sembianze degli uomini insigni ai quali era legato di molta dimestichezza. Per lui quindi vedemmo prodotti i volti di Dante, di Brunetto Latini, di Corso Donati, ec. ec. Forse ove la storia ci fosse stata meno avara di notizie intorno ai dipinti sui quali ora favello, potremmo ammirare in molte teste i ritratti di alcuni fra gl'illustri vissuti ai giorni del pittore. Peculiarmente nella composizione del Giudizio finale alcuni volti degli eletti al lato

destro (sola parte forse dipinta dalla mano di Giotto in questo affresco) lasciano intravvedere quegl'indizii, pei quali gli artisti sogliono differenziare le fisonomie ideali da quelle ricopiate sul vero.

Colorito e Chiaroscuro.

Nè punto più del suo disegno nei nudi vale il suo colorito, quasi sempre sbiadato, debole, e di soverchio uniforme. Nei panni, nelle fabbriche, negli accessorii però conserva certi tuoni di forza, a dir vero, bellissimi e freschissimi, i quali, anzichè da più secoli, pajono da pochi giorni usciti dalla tavolozza del pittore. Il suo chiaroscuro, se non ha sempre una giusta e ben ponderata degradazione, osservato separatamente in ogni figura, è però lodevole e serba sempre grandioso partito, perchè non aspreggiato da troppo risentite od inopportune mezze-tinte. Considerato però nella massa della composizione, difetta non poco, e lascia desiderare maggior sagrifizio di parti lontane, e quindi maggiore armonia.

Architettura e Prospettiva.

Annobilì spesso le composizioni con leggiadrissime architetture, nelle quali è mirabile la industria con cui seppe stupendamente imitare i marmi più belli e ricercati. Ben lungi peraltro dal decorarle di quello stile antico, conveniente a storie accadute nel secolo di Augusto e di Tiberio, le foggiò sulla maniera detta *gotica,* che

era la sola conosciuta e praticata a' suoi dì. Nè punto ammirerai in esse lo scortare di linee e le esattezze di prospettiva con cui quel bizzarro ingegno di Paolo Uccello seppe in poco campo fingere gran luogo. Non è però vero, come affermò il Lanzi (1), che Giotto e i suoi seguaci in questo ramo d'arte *pargoleggiassero;* non è vero che le loro figure *sdrucciolino dai piani*, ed i *casamenti non abbiano giusto punto di veduta*. Basta gettar qui l'occhio su tutti gli spartimenti in cui sono architetture, e principalmente su quello ove Anna s'incontra con Gioachino alla Porta aurea di Gerusalemme, per venire persuasi del contrario. Le linee concorrono sempre al punto della veduta, e giustamente restano intercise dalle altre che partono da quello della distanza; le cornici, i listelli, le gole, e tutte le parti aggettate sfuggono e si voltano secondo ragione; infine scorgesi che s'egli ignorava le appurate raffinatezze dell'arte, non era per altro digiuno affatto delle regole principali.

PAESE. Ma se nelle architetture di Giotto v'ha grazia e leggiadria, sì belle doti si desiderano indarno ove il pittore è forzato a lasciar campeggiare il paesaggio. I suoi sassi sono contornati con durezza e quasi muovono a riso, e l'arte di

(1) *Storia della pittura.* Tom. I. pag. 49.

frappeggiare gli alberi mancagli onninamente. « È un fatto (dice il sommo Giordani (1) quando » discorre con tanta eleganza i pregi e le mende di Benvenuto da Imola) che riesce non indegno da considerare e molto difficile ad intendere, come la pittura di paese, tanto più » facile che la umana e la storica, sia nondimeno assai più tardi giunta al perfetto; il che » pare contro il consueto delle cose umane. » Eppure il perchè di ciò non mi sembra sì malagevole a discoprirsi. Troppo tempo l'arte dovette faticare intorno al perfezionamento della difficile imitazione dell'uomo, perchè a' sommi artisti rimanesse agio di consecrare a quella della natura campestre osservazioni e cure. E d'altra parte, quegli illustri dipintori tutta la gloria loro ponendo nel colorare l'uomo e le magnanime azioni di lui collo stile più grandioso e più nobile, per nulla curarono far peculiare soggetto dei loro studii il paese, da essi considerato come accessorio. Era d'uopo che la fortuna negasse un fervido immaginare e menti creatrici ad alcune regioni, come l'Olanda e la Fiandra, perchè i pittori di quelle contrade si dessero quasi intieramente alla meno levata pittura di paese, e la guidassero alla maggiore eccellenza.

(1) *Sulle pitture di Innocenzio Francucci da Imola. Discorso* ec., pag. 180.

Era d'uopo, siccome sciaguratamente avvenne a' dì nostri, che la moda, quella mutabile Dea, la quale volge a suo senno tutte cose umane, rifiutasse di vedere ornate le sale dei doviziosi colle geste degli avi, e domandasse ai pennelli acque cadenti per dirotte balze, ed orride giogaje, e gotici tempii irti di mille pinnacoli, rabescati da mille meandri, e le rive amenissime delle insubri e romane campagne. Era d'uopo che la religione più non avesse mestieri di fregiare la santità degli altari colle pie ed edificanti imprese dei martiri e santi, perchè molti artisti si inducessero a non trattare se non paesi e vedute, ramo in vero secondario dell'arte, ma il solo che valesse a fornirli di onesti premii.

Composizione ed Espressione.

Ma se in queste parti accessorie Giotto (comechè d'assai superiore ai contemporanei) non uscì mai di mediocrità, da pochi peraltro fu superato nella composizione e nella espressione, primi e più eccelsi fini dell'arte. Dispone egli sempre i suoi gruppi con grande naturalezza e conformi a convenienza, senza mai andar cercando a bella posta artifiziose e ben contrastate linee che si foggino a piramide. Mal pago poi delle uniformi movenze, dalla imperizia dei greci artefici ripetute di continuo, accortamente variolle, contrastando con ingegno le posizioni di profilo con quelle di prospetto.

Niuno poi lo pareggiò nel dare tanto di evidenza ai soggetti, che non avverrà mai tu abbia ad errare incerto sul quadro per cercarvi il personaggio principale, nè vacillerai a determinare il genere di azione rappresentata. Per non recare che un esempio, ove Simeone si prostra dinanzi l'altare, osserva come primeggi la sua ben panneggiata figura; e tuttochè al paro degli altri genuflesso, vedi quanto per riverenza di atti si faccia in lui più che negli altri palese il fervore della preghiera.

Quest'alto ingegno toccò poi gli affetti colla profondità del filosofo e colla libera immaginazione del poeta. Indagatore ingegnoso dell'uomo, e delle passioni che lo accompagnano nel cammino della vita, avea osservato che sì nei miti come nei gagliardi sentimenti, nelle impressioni di pietosa misericordia come negli impeti focosi dell'ira, fra il terrore come in mezzo alla meraviglia, i movimenti della persona non sono mai d'ordinario contorti e violenti. Le fisiche alterazioni prodotte dalle tempeste dell'animo non si trasfondono per tutte le membra, ma si concentrano quasi sempre nel volto, il quale si modifica subitamente a seconda del sentimento che agita il cuore. Perciò mai divaricò di troppo le gambe delle sue figure, mai ne alzò di soverchio le braccia, mai le atteggiò a quelle mosse di

danzatori, per cui alcuni artisti si mostrano sì teneri; mai in somma diede ad esse quel teatrale, che se aggiunge bellezza per la varietà dei movimenti, nuoce peraltro alla verità ed alla convenienza.

A meglio conoscere quanto fossero radicati in lui questi principii, vedilo qui nella resurrezione di Lazzaro (Tav. XIX.), ed ammira quella nobiltà di gesto nel Salvatore, quella tenera riconoscenza che guida le sorelle del risorto a prostrarsi dinanzi al Figliuol di Maria, l'indifferenza degli Apostoli usi a veder di continuo i prodigii del loro Maestro: mira quell'incredulo, a cui un santo dimostra esser tornata in Lazzaro la vita; e loda l'ingegno del grand'uomo, che a tanti affetti sì gagliardi e diversi, ai tanto varii pensamenti appalesati dai circostanti diede una semplicità, una chiarezza, un decoro da pochi arrivato (1).

(1) Il pittore nel porgerci qui Lazzaro ravvolto da bende, secondo l'uso tenuto dagli Egizii e da molti fra gli antichi Orientali nel seppellire i cadaveri, parve darci una prova di quanto fosse addottrinato nella storia dei costumi. È però da avvertire, che in simile guisa soleano foggiare il risorto Lazzaro anche i pittori che di molti secoli precedettero Giotto; ed egli forse potrebbe aver eziandio in questa parte imitati quegli antichi. In molte pitture delle catacombe di Roma e di Napoli, forse del quarto o quinto secolo, Lazzaro è sempre così

Degno di molta considerazione è pure lo spartimento ove Anna s'incontra, secondo la predizione dell'angelo, collo sposo Gioachino alla Porta aurea di Gerusalemme (Tav. XVIII.). Quanta mansuetudine, quanta bontà, quanta religione traspare dagli atti e dai volti lietissimi dei due vecchi conjugi, quanta posata compiacenza nei servi e nelle ancelle lontane!

Ove però Giotto in questi dipinti sembrami superare sè stesso, è in quello figurante Cristo morto fra le Marie (Tav. XX.), il quale colle molte bellezze che lo adornano parve persino imperare sulla mano inesorabile del Tempo, che meno l'offese di tutti gli altri spartimenti. Steso fra le braccia delle Marie sta lo spento corpo del Salvatore, in cui non ravvisi le orride apparenze di morte, ma quasi il sonno del giusto, che colla pace nell'animo *sembra posar come persona stanca.* Fra le pie intese a quel mesto uffizio, alcune guardano tutte dolenti il sacro volto, altre inclinate sulla divina salma ne alzano le spenzolate braccia, quasi non credenti che morte abbia furato tanto bene agli umani; altre mestissime ne sorreggono i piedi. Ma chi può descrivere il dolore della Vergine? Ella, fatto delle

disegnato. Vedi D'Agincourt *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti.* Tav. XI. e XII.

ginocchia sgabello al prezioso cadavere, gli avvinghia al collo le braccia, e par coll'atto pietoso voler richiamare a vita quella fredda spoglia. In quegli occhi, di già muti ad ogni sorriso, tu leggi il crucio d'una madre che per volgere di tempo nè si estingue, nè manco si attenua. Ove più fervono gli anni bollenti per ardite speranze, ivi sono più involontarii, più impetuosi l'ilarità ed il dolore: Giotto quindi, di questo vero profondo osservatore, atteggiò nel mezzo del quadro Giovanni, che in movenza agitata ferma lo sguardo sul divino Maestro, e par quasi coi gridi e coi lamenti ridomandarlo alla morte. Per lo contrario poco lunge da lui ti si presentano Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea; e sebbene in ambidue tu indovini tristezza e cordoglio, pure scorgi di facile che il peso degli anni ha di già compresso lo slancio delle ardenti passioni, ed il freddo dell'età raggelò nel cuore anche il dolore delle più gravi perdite. Scorati per trangosciato affanno si mostrano pure quei cari angioletti che volano confusamente nell'alto del quadro. Quale d'essi fa ingiuria al volto, chi si strappa i capelli, chi della veste fa velo alle dirotte lagrime. A dir breve, tutto è pianto in questa composizione, e v'ha poi tale un'evidenza, una gradazione di affetti, una espressione di ora cupo, ora disperato dolore, che non temerei di affer-

mare, essere stato da Giotto composto un tale soggetto con acutezza e profondità forse maggiore di quanti altri anche insigni artisti in meglio illuminati secoli lo immaginarono (1).

In quasi tutte le storie rappresentate in questo Oratorio Giotto si mostra valente compositore; ma ove prevale è sempre nelle invenzioni che pigliano a tema la mite e devota pietà, ed il fervido zelo di religione. Egli, al paro di tutti i contemporanei, vedeasi attorniato da circostanze le quali doveano agevolargli i mezzi a convenientemente figurarne i concetti profondi. La religione allora si concatenava a tutte le vicende della vita, padroneggiava tutte le azioni del mortale, s' era trasfusa nella scienza, nelle arti, nella eloquenza, nei delitti, sui troni; essa era tutto. Le feste quindi a quei dì, i pubblici spettacoli, i trattenimenti di ogni maniera non altro si proponevano che i misteri di Gesù Cristo, i miracoli de' santi, e tutta sorta di religiosi argomenti. Non è quindi meraviglia se i pittori, vedendo in mille guise e di continuo espressi quegli stessi devoti movimenti che dovevano

(1) Il sig. Rehberg nelle Tavole che accompagnano la sua *Vita di Raffaello*, Monaco 1824, ne diede disegnata in litografia questa composizione. Peccato che o per incuria, o per soverchia fretta, egli ne ommettesse alcune figure!

collocare nei loro dipinti, più facilmente, che a' giorni nostri non avviene, sapessero comunicare ad essi il sacro entusiasmo, l'unzione e la carità di quella benefica Fede che tutti ne chiama fratelli. « Le processioni dei penitenti bian» chi (osserva il più volte lodato Cicognara (1)), » che da un estremo all'altro d'Italia movevano » le popolazioni, e presentavano di continuo at» teggiamenti di compunzione agli occhi degli » imitatori della natura, dovettero necessaria» mente moltiplicare le occasioni di scolpire in » ognuna di tali produzioni quell'espressione che » caratterizzava un numero tanto esteso di per» sone attaccate di buona fede alla religione con » tutti i segni della vera divozione, quanto alle » esteriori forme del culto. »

Ned è già da credere che in tutti gli altri soggetti, nei quali non era obbligo manifestare un umile fervore verso il Cielo, il nostro pittore ed i suoi coevi non toccassero il linguaggio delle passioni coi principii sopra enunciati. Qualunque fosse l'argomento da quegli artisti preso a trattare, lo svolgevano colla stessa castigatezza di massime. Simili ai poeti ed agli scrittori ad essi contemporanei, meditavano sempre sull'in-

(1) Cicognara *Storia della scultura*. Tom. III. pagina 43.

dole degli affetti, sulla natura esteriore, ed intendevano a portare tutte le loro considerazioni sulla filosofia dell'arte. Non conoscevano convenzioni o maniere, perchè sebbene talvolta si piacessero profittare de' marmi antichi, pure di preferenza consultavano la nuda, la semplice natura; solo in essa si affisavano, solo in quel gran libro leggevano. Da ciò quindi i difetti ed i pregi comuni alle arti ed alle lettere di quel secolo; da ciò quella rigidezza di contorni, quella timida e servile imitazione d'ogni minutaglia, quelle forme e quei modi ignobili, senza arte frammisti a nobilissimi; e da ciò del pari quella forza e caldezza, quel nerbo di sentimenti, quelle grazie caste, ingenue, riservate, che tanto e di tante guise ingemmano le produzioni di quella età.

È pur caro discernere questa fratellevole comunanza fra l'arti e le lettere di quel secolo sì grande e ad un tempo sì rozzo. È pur caro vedere il più insigne poeta di quell'età quasi andar del paro per mende e per bellezze col più insigne pittore; che mentre il primo, accarezzate talvolta immagini o sconcie, o tenebrose, od aspre per favella pargoleggiante, esce poi d'improvviso gigante e sublime, quasi torrente che per gonfiato corno sdegna margini e rive, e colora con robusto tingere il cielo, il mare, il canto dell'au-

gello, il rombo della tempesta; l'altro dopo aver disegnate scorrette e rigide estremità, dopo aver consecrato il pennello ad inutile pazienza intorno a minute vene, a velli, a ricami, si dilarga sicuro, e maestrevolmente t'incarna toccanti affetti, e nobili movenze, e soffio di vita.

L'ora notato ravvicinamento fra lettere ed arti serve quasi a porgerci il ritratto morale della civiltà dei tempi mezzani; e considerato sotto più vaste relazioni potrebbe farsi sorgente di profondo meditare ai sapienti. E noi lascieremo ai sapienti l'ingegnoso uffizio, e solo ci basterà (per non uscire di via) d'osservare che Giotto e i discepoli suoi furono esempio e modello ai pittori del susseguente secolo, i quali del vero sommamente studiosi, e sciolti da molte infantili fasce dell'arte, improntarono i loro dipinti di tanta purezza, di tanto candore, che a considerarli è un incanto. Ferma lo sguardo sulle placide ed attraenti sembianze delle veramente celesti Madonne del beato Angelico da Fiesole, di fra Filippo Lippi, del Gozzoli, del Masaccio; mira quanta religione spiri dai tranquilli gesti, dai mansueti volti di quei loro santi; e di leggieri ti accorgerai quanto quegli artisti nel dar vita e linguaggio alle fisonomie ed alle figure seguissero i principii e le orme dell'illustre discepolo di Cimabue e della sua scuola.

Non fu che sul declinare del sestodecimo e sul sorgere del trasognato secolo susseguente, quando l'arte si volse alle stravaganze, che i pittori diedero contorti movimenti alle loro figure, e rifuggirono da quell'aurea semplicità, prima bellezza nel vero, e nelle arti che prendono ad imitarlo. Anche a' nostri giorni, in cui pittura e scoltura pretendono vanto di purismo e di castigatezza, alcuni artisti, innamorati di tutto ciò che dalla Grecia e dal Lazio ebbe sorgente, siffattamente pongono i loro studii sulle antiche statue, che ne ritraggono persino le dignitose mosse. La qual cosa, forse conveniente alla scoltura, destinata a figurar l'uomo fatto nume od eroe, male il più delle volte si addice alla pittura, la quale toglie spesso a rappresentare scene della domestica vita, ed è meno propria della sorella ad offerirci le apoteosi degli uomini sommi. Coloro quindi, per conservare dignità, sagrificano il vero, e mostrando nell'atteggiare i personaggi soverchio artifizio e troppo studiati contrasti di linee, nuocono alla espressione (1).

(1) Volesse pure la sorte che nelle Accademie, ove s'iniziano i giovanetti nei misteri di Parrasio e di Apelle, s'insegnasse loro a meditare sui dipinti dei trecentisti e dei quattrocentisti, e si dimostrasse quanto fine, diligenti, molteplici osservazioni facessero quegli artisti sulla verità, onde conseguire tanto avvivamento di af-

Prima di dar fine alle osservazioni su queste insigni opere, resta che alcuna cosa io dica sul meccanismo con cui sono condotte. Disaminandole attentamente, parmi vi sieno adoperati i

---

fetti, tanta ammirata castigatezza di colori e di forme! Se venisse il giorno in cui l'arte si apprendesse in tal guisa, oh quanto e quanto verrebbe sbandito da non pochi fra i moderni dipinti quel *manechinoso*, che loro aggiunge freddezza! quanto meglio poserebbero sui piani le figure, spesso ora slanciate, per vaghezza di leggiadre movenze, in atto di danza! quante, in una parola, convenzioni o false o sconvenienti sparirebbero da molte tele che ora ornano alcune doviziose pareti dei gabinetti! Quel giorno, io lo spero, non è per l'Italia lontano; l'aurora di quel giorno (oh non fosse pur vero ciò che m'esce dal labbro) spunta forse ora per gli stranieri, i quali avidi d'apprendere calano dall'Alpi, e s'innebriano nelle ingenue grazie effuse dalle tavole e dai freschi di Giotto, dell'Orcagna, del beato Angelico, del Masaccio, dei Bellini, e ne fanno tesoro di cognizioni, che a larga mano profondono nei veri e studiati loro dipinti. Se noi Italiani, a cui le arti sono antico e famigerato patrimonio, siamo punti da nobile desiderio di raggiungere ancora nella pittura il bello a cui arrivarono i sommi del sestodecimo secolo, rimontiamo alle fonti, e ne attigneremo un'acqua di perenne limpidezza, e monda da ogni sozzura; nè corriamo a dissetarci alla foce, ove se il fiume devolve più largo, l'onda vi è però sempre frammista al greto ed alle melme. Non dimentichiamo che il divino Urbinate non isdegnava talvolta ricopiare dal Fiesolano e dal Masaccio alcune figure per farle fregio delle proprie composizioni.

soliti metodi coi quali i primi dipintori usavano disporre i colori a fresco. Sulla calce greggia è disteso un intonaco di colore rossiccio, in cui è forse mescolato un poco di calcestruzzo o di pozzolana. Indi vi è sovrapposta l'ultima mano di malta fina o marmorino, su cui sta il dipinto. Tuttochè si ravvisi in queste pitture molta forza di tingere, peculiarmente nelle architetture e nei panni, pure mi viene sospetto non sieno intieramente a buon fresco, vale a dire senza ritocchi a secco. Tre osservazioni mi confermano in questa opinione. 1.º Per quanto si voglia con diligenza esaminarle, non vi si vedono mai quelle commettiture d'intonaco ch'è forza rinvenire in tutti gli affreschi, e principalmente in quelli i quali per la molta finitezza con cui sono lavorati domandarono lungo tempo ad essere compiuti. – 2.º Se si dilavano le pitture a buon fresco con acido idroclorico diluto con acqua, non soffrono quasi detrimento alcuno. Per lo contrario se si fregheranno le nostre col detto acido, si vedranno anche colla più leggera bagnatura scolorarsi. – 3.º In molti luoghi, ove le nostre pitture sono guaste o per salsedine o per doccie d'acqua, vedesi scrostarsi il sovrapposto colore, a guisa delle cose a tempera, e lasciar comparire la tinta di biadetto che scorgesi data prima a tutto lo spartimento. Il colore a buon

fresco invece o perisce insieme all'intonaco, o viene combusto ed assorbito dalla calce. Da tutto ciò adunque parmi si possa a buona ragione argomentare, essere questi freschi in gran parte terminati a tempera, dopo forse che, rasciugata tutta l'opera, avranno lasciato discernere al pittore ove più abbisognassero d'accordo.

A conferma di questo mio sospetto viene acconcio un passo di uno scrittore vissuto per gran parte nel secolo del nostro pittore, e de' suoi metodi peritissimo. Cennino Cennini in quel suo *Trattato della pittura*, ove ne apprende, com'egli afferma, le pratiche tenute nell'arte *dal gran maestro Giotto*, ne dice al Cap. LXXVII. pag. 74 (1): *E nota che ogni cosa che lavori in fresco vuole essere tratto a fine e ritoccato in secco con tempera.* Quale prova maggiore che quei buoni antichi neppur sognavano poter condurre intieramente a fresco qualsiasi opera? Nè devesi credere, checchè ne dica il Vasari, quest'arte del frescare salisse nel sestodecimo secolo a tanta perfezione da tenersi *vilissima cosa il ritoccare in secco.* Il Corradi usò dare alcuni ritocchi ad

(1) Vedi Cennino Cennini *Trattato della pittura*. Roma 1821. Questa preziosa Opera, che ne disvela a minuto i metodi usati nel dipingere dagli artisti del secolo decimoquarto, fu per la prima volta messa in luce ed eruditamente illustrata dal cav. Giuseppe Tambroni.

olio sugli intonachi da lui colorati. Raffaello stesso, al dire di molti intelligenti, velava ed armonizzava a secco que' suoi meravigliosi concepimenti delle loggie vaticane. In tempi da noi non lontani Mengs finiva i suoi freschi valendosi di tempere miste a latte e spirito di vino.

Ora, ch'io scrivo, molti artisti non isdegnano ripassare a tempera su alcune parti dei loro freschi onde meglio intuonarle. Dissi molti e non tutti, perchè l'Italia novera ancora pochi sommi (e ne taccio i nomi per non offendere o la modestia loro, o l'amor proprio dei minori), i quali emulano il merito che fu quasi peculiare ai soli veneti maestri vissuti nel secolo aureo delle arti, di incarnare cioè sulle muraglie giganteschi e succosi dipinti, vergini da ogni ritocco. Sì, allora era dato soltanto ai Paoli, ai Zelotti, ai Pordenoni ec. l'improntare di primo getto, sulle pareti, armoniche, calde e sicure tinte, le quali, sprezzando gl'insulti dei secoli e delle procelle, attestassero ai tardi nepoti quanto quei sommi in ogni maniera di colorire fossero principi.

Reca poi non poca sorpresa il considerare come opere sì vaste, e con tanta paziente diligenza compiute, sicchè ogni piega, ogni testa è d'un finito da miniatura, potessero venir tutte lavorate da un artista solo, d'altra parte affollato da imprese ampie e laboriosissime. Come mai Giotto,

sicuramente il più universale pittore de' suoi dì: Giotto, che con pari solerzia poneva mano alle seste ed ai pennelli; Giotto, che da Napoli, ove vegliava la gigantesca costruzione del Castello dell'Uovo, correva a Lucca ad alzare la fortezza dell'Agosta; che architettava quel maraviglioso campanile della sua patria, disegnava colà le porte di S. Giovanni, in Arezzo il sepolcro di Guido Tarlato; e tutte queste importanti e lunghe fatiche alternava coi numerosissimi dipinti colorati in Assisi, in Roma, in Rimini, in Urbino, in Ravenna, ec.; Giotto, che non pago della gloria acquistata nell'ammiratrice penisola, trascorreva parte di Francia, e vi lasciava testimonii del gagliardo suo ingegno; come mai, dico, uomo da tanti lavori gravato poteva senz'ajuto veruno dar fine alle dipinture della nostra chiesetta ed a tutte l'altre sue colla squisitezza di un miniatore? Parmi che a spiegare questo fatto, il quale sa di miracolo, non vi sia che un sol modo, avvalorato, per quanto mi sembra, anche da storici esempii.

Allora ogni artista di qualche nome soleva tenere aperta una bottega, ove molti giovani apprendevano l'arte, e lavoravano tutto dì a digrossare le opere del maestro. Giotto medesimo si stava nella sua officina attorniato da' proprii alunni, quando disegnò d'un sol tratto quel-

l'O [1] meraviglioso, eternato col celebre adagio. Quando poi a qualcheduno di quegli artisti si allogavano vaste commissioni, ecco subito il pittore recarsi sul luogo, seco traendo la piccola legione degli scolari. Egli disegnava con ogni accuratezza i cartoni, poi distribuiva i lavori agli allievi, a seconda dell'ingegno di ciaschedu- no. A chi erasi fatto valente nel trattare i panneggiamenti dava a colorire le drapperie; chi della prospettiva era perito dipingeva le architetture; chi più provetto mostravasi nelle estremità, poneva il pennello unicamente in quelle; e chi o da poco si stava col maestro, o da natura matrigna avea avuto corto l'ingegno, stendeva i campi in azzurro, ovvero attendeva allo smaltare, al lavorare in muro, al pulire. Tutti costoro poi, avvezzi fin da' primi anni a viversi in compagnia d'un valente, ed a vederlo operare, cotanto ne prendevano le maniere e la pratica, da quasi farsi i meccanici stromenti della volontà di lui; e tutti poi fra loro si rassomigliavano, da essere ben malagevole il poterne notare essenziali differenze. Il maestro in seguito ripassava su tutta l'opera sbozzata dagli allievi, la finiva, l'armonizzava, e forse serbava per sè il travaglio di molte teste, siccome la

(1) Vasari *Vita di Giotto*. Tom. II. pag. 86.

parte più difficile e più importante di qualunque dipinto.

Nè questa mia congettura è senza appoggio d'esempii. Il Vasari in parecchi luoghi delle sue Vite ricorda affreschi dei sommi artisti del secolo decimoquarto condotti per gran parte dai loro allievi. Nei secoli posteriori non isdegnò di operare nella guisa or da me accennata anche il divino Urbinate. Ov'egli recavasi a dipingere sulle pareti, aveva ad ajuti il Pippi, Perino del Vaga, Raffaellino del Colle, ec. Ed alcuni fra questi discepoli di quel grande, come Giulio e Perino, levati poscia in fama di maestri, fecero lavorare nei loro freschi il Pagni, Rinaldo mantovano, Luzio romano, Guglielmo milanese, ed altri parecchi. Sì fatta opinione viene poi meglio rafforzata dall'esame di alcuni tratti dell'ora citato scritto del Cennini. Ne apprende egli nel Cap. II., che l'artista, a fine *di venire a perfezione nell'arte sua,* doveva allora starsi in servitù e viversi con amore ed obbedienza dappresso al maestro per molti e molt'anni. E dopo averci detto che Taddeo Gaddi se ne stette con Giotto per ben ventiquattro, ed egli stesso ne visse con Agnolo di Taddeo dodici, c'insegna com'era in quei giorni debito del pittore tutte conoscere quelle pratiche materiali inerenti alla pittura, che ora vanno eseguite dal muratore, dal falegname, dal

doratore, ec. « Sappi, dic'egli (1), che non vor-
» rebbe essere men tempo a imparare: come,
» prima studiare da piccino un anno a usare il
» disegno della tavola; poi stare con maestro a
» bottega, che sapesse lavorare di tutti i mem-
» bri che appartiene di nostr'arte; e stare e in-
» cominciare a triare de' colori; e imparare a
» cuocere delle colle, e triare de' gessi; e piglia-
» re la pratica dello ingessare le ancone, e rile-
» varle e raderle; mettere d'oro, granare bene,
» per tempo di sei anni. E poi in praticare a co-
» lorire, adornare di mordenti, far drappi d'oro,
» usare di lavorare di muro per altri sei anni,
» sempre disegnando, non abbandonando mai
» nè in dì di festa, nè in dì di lavorare. » E poco
dopo: « Chè molti sono che dicono, che senza
» essere stati con maestri hanno imparato l'arte.
» No 'l credere, ch'io ti do l'esempio di questo
» libro: studiandolo di dì e di notte, e tu non
» ne veggia qualche pratica con qualche mae-
» stro, non verrai mai da niente » ec. ec.

Ora chi non vede che ogni volta Giotto intraprendeva una vasta opera, siccome era quella del nostro Oratorio, doveva aversi a compagni ed i meno abili fra' suoi allievi, atti solo a *macinare, ad incollare, a mettere di bollo, a brunire,*

(1) Ved. Cennino Cennini, Op. cit. pag. 91.

a granare, a ritagliare, a lavorare in muro ec. ec., ed i più addottrinati di già provetti *nel disegnare, nell'adornare, nel temperare, nel colorire in muro, nel trarre a fine in secco* ec. ec., nel condurre insomma accuratamente tutti quei particolari di cui il diligente Cennino ci fa menzione nel Cap. IV?

Questa mia opinione si fa poi ancora più probabile rispetto ai dipinti che abbiamo sotto lo sguardo, quando si voglia con attenzione avvisarli. La composizione ed il concetto si vedranno sempre guidati da una sola mente acuta e pensatrice; ma nella esecuzione rimarcherannosi differenze manifeste evidentissime. Alcune teste si vedranno avvivate da caldi sentimenti, e dipinte con un amore che incanta; alcune altre, anche nello stesso spartimento, o trascurate, o foggiate su brutti tipi, e con un tocco di pennello stentato ed incerto. Alcune drapperie conservano tutto il magistero che Giotto sapea dare a questo importante ramo dell'arte; altre all'opposto mancano di grazia, ed anche di verità. Che più? spesso la figura principale è notevole per grandissima diligenza e freschezza; le accessorie al contrario per goffaggine e negligenza. Anche quegli che meno si conosce dell'arte, esamini da vicino lo spartimento del Cristo morto fra le Marie, che sta nel mezzo della parete

a sinistra, ed i chiaroscuri figuranti i Vizii e le Virtù; e vi scorgerà una squisitezza di lavoro, un pennello paziente e sicuro ad un tempo, un movimento di passioni degno solo di tanto maestro.

Si rivolga poi alla strage degl'innocenti, che sta nell'ordine medio dell'altra parete, e si accorgerà di leggieri con quanta incuria o rozzezza venisse gettata sull'intonaco questa storia, a riserva di poche teste. Ned è da credere che i men belli fra i dipinti che osserviamo sieno opera di un solo fra i seguaci di Giotto. Il più superficiale esame basterà a convincere che uno stesso pennello non può aver lavorate le grette figure della strage degl'innocenti, e le meschine e fredde che veggonsi nelle nozze di Cana. Finalmente, a concludere, non vi sarà alcuno sicuramente, che guardando la parete del Giudizio finale voglia tenere dalla stessa mano eseguite le devote figure dei patriarchi e degli eletti, le meno belle degli angeli superiori, e le meschine e talvolta deformi dei dannati.

I dipinti delle pareti laterali alla tribuna sono opera di Taddeo di Bartolo o Bartoli sanese, qui chiamato, al dire del Vasari, da Francesco il vecchio da Carrara. Questi è lo stesso Bartolo che dipinse in Pisa uno spartimento del Camposanto, coprì di freschi la Cappella ed una sala nel palazzo pubblico di Siena verso il 1414, e morì

poco dopo d'anni 59 (1). Non so come, leggendo quest'epoche avverate dalla storia, alcuni scrittori possano averlo creduto scolare di Giotto (2), che nato nel 1276, morì nel 1336, quando cioè il Bartoli non doveva avere che all'incirca quattro anni. Nè solamente per l'epoca in cui visse non potè essergli discepolo, ma par non gli fosse neppure imitatore; perchè, come osserva il Vasari, ebbe stile che tiene della maniera di Ugolino sanese, cotanto dalla giottesca diversa. Se le pitture ch'egli qui ci lasciò non fossero state per gran parte ritocche da poco perite mani, stando esse dappresso a quelle di Giotto, ci gioverebbero meglio che tutte le altre opere di Taddeo a giudicare in quali parti andasse lungi dai Fiorentini, in quali loro si avvicinasse. Però da una immagine della Vergine, non difformata dal sacrilego pennello dei ristoratori, scorgesi palesemente il vago tingere di quella scuola lietissima fra lieto popolo, com'è la sanese; ma in pari tempo un disegno meno sicuro, meno largo, meno corretto del giottesco.

I soggetti qui trattati riferisconsi ad azioni della Vergine. Il primo in alto a sinistra di chi

(1) Vasari *Vita di Taddeo Bartoli.* Tom. II. pag. 343.

(2) Tanto affermarono il Morelli nelle note alle *Notizie d'opere di disegno* ec. pag. 155, il Brandolese nella *Guida di Padova,* ed altri ancora.

entra la tribuna è troppo guasto dal tempo, per potersene in verun modo indovinare ciò ch'esso rappresentasse. In quello di mezzo è figurata nostra Signora, la quale manifesta a san Giovanni la novella della propria morte, inviatale dal divin Figlio. Nell'altro di sotto la immacolata Donna postasi a giacere su d'umile letticciuolo, e data a tutti gli astanti benedizione, trapassa lieta di questa terra, e vola nel grembo della incarnata Sapienza. Sull'inferiore dei tre spartimenti dell'altra muraglia ci vengono offerti i funerali della Vergine; in quello centrale la sua ascesa al Cielo; e nell'ultimo, in alto, Maria seduta accanto al Salvatore, e da lui coronata imperatrice e signora dell'universo. Denno tenersi dello stesso Taddeo anche i varii santi che ornano l'archivolto interno della tribuna e le nicchie.

Ecco quanto ho potuto e saputo osservare su questo celebre monumento delle arti italiane, su questi insigni dipinti colorati dal Fiorentino immortale. Taluno forse mi farà rimprovero perchè non ho compensato alla pochezza del mio lavoro nell'unica maniera ch'io mi poteva, offerendo cioè incise tutte le composizioni qui dipinte da quel primo rigeneratore della pittura; ma, lo ripeto, io non m'ebbi a mira di presen-

APPENDICE

ILLUSTRATION

DES TROIS FIGURES DES VERTUS

Peintes par Giotto

DANS L'ÉGLISE

DE L'ANNONCIADE À PADOUE

PAR D'HANCARVILLE

LES VERTUS.

Le mot *vertu* dans le sens physique exprime d'abord la force, la vigueur des corps; il exprime, dans le sens moral, les qualités de l'esprit ou du coeur.

La sagesse est, selon Aristote, la plus sublime des qualités de l'ame; la prudence en est la plus utile. Architas de Tarente appellait celle-ci *la science des choses convenables à l'homme.* Elle nous apprend à prévoir les biens ou les maux avenir. La force dont le sentiment produit le courage, assure la liberté de nos actions. La tempérance ou la modération prise pour règle de la conduite humaine, la dirige vers le bon ou l'honnête. La justice enfin, dont l'objet est le maintien de l'ordre, dévient avec les vertus précédentes le principe de toute morale. Du mot *Cardo* employé par les Latins pour signifier un pivot on a donné à ces vertus le nom de *cardinales* parce que tout le système des moeurs roule sur elles, comme sur autant des pivots. Architas contemporain de Platon, sorti de l'école de Pythagore, distingua le premier ces quatres vertus principales. Prises dans la nature de l'homme, elles ne se fondent pas sur ses droits métaphysiques, mais sur ses devoirs réels. Il doit être *prudent* dans la posté-

rité, *courageux* dans les revers de la fortune, *modéré* dans ses désirs, *juste* dans toutes ses actions; en remplissant ces obligations il travaille à son bonheur sur la terre. Il existe cependant encore un ordre des vertus enseignées par la religion chrétienne; celles ci sont la perfection des autres préscrites par Dieu même; elles assurent à l'homme le bonheur de la vie future. Ces vertus appellées *théologales* à cause de leur divine origine; sont la *Foi*, la *Charité*, l'*Espérance*. Représentées ici avec les vertus morales, pour marquer leur prééminence Giotto les a fait converser avec des ètres superieurs par leur sainteté à la nature humaine. Voyez dans ces figures celle de la *Foi;* elle reçoit sa doctrine d'un Evangeliste. Dieu lui-mème remet dans les mains de la *Charité* les moyens d'exercer sa bienfaisance. Un ange enfin couronne l'*Espérance*.

LA SAGESSE, ou LA PRUDENCE.

Socrate donne ainsi que Platon le nom de *Sagesse* à la prudence morale. Elle consiste à discerner les véritables intérêts des hommes, prévoir les dangers dont ils peuvent être menacés, à ménager les moyens, ou les prévenir, et en arrèter les effets. La prudence est le fruit, et la raison éclairée par le savoir; pour ce motif on lui donne ici le nom de *Sapience*, *Sapientia*. C'est aussi la marque la plus

assurée, la preuve la plus certaine de la force du discernement jointe à la solidité du jugement. Voir les choses comme elles sont, parler comme il faut, savoir se taire à propos, ménager le temps, agir pour le mieux selon les circonstances, sont les actes les plus propres à faire reconnaître la prudence. Cette vertu est, comme toutes les autres, une science; le vice contraire est une erreur fondée sur l'ignorance, regardée par Socrate comme le plus grand des maux. Amie de l'expérience, la prudence, se fortifiant par l'exercice, s'accroît par la réflexion. Elle cherche dans l'étude du passé la raison, de prévoir l'avenir. Recueillant avec choix des connaissances en tout genre, la Prudence en forme le trésor de l'âme, elle en tire tous les remèdes aux maux de l'esprit, toutes les consolations contre les adversités de la vie. De tant des connaissances la plus difficile à se procurer, mais la plus utile de toutes est celle de soi-même. Le sage Thalés renfermait en elle toutes les autres, car il la recommandait seule. On l'acquiert en conversant beaucoup avec soi, on la perd vivant dans la foule, on l'augmente en cultivant l'amitié des sages, on la perfectionne par l'étude des hommes réunis à la pratique des affaires.

Assise non sur un de ces sièges ordinairement en usage, mais en une des ces chaires dont les gens de lettres se servaient autrefois pour se livrer commodement à la méditation, pour s'occuper dans la

retraite, pour écarter la foule importune, la Prudence ici représentée loin du bruit jouissant de la tranquillité, à l'abri du tumulte, paraît vivre seule. En ce moment elle se regarde, s'occupe d'elle-même, s'applique à se bien reconnaître. Le miroir convexe ou elle voit ses traits en diminue quelques défauts, en les représentant sous les formes plus petites, cependant il les defigure en les courbant, en changeant leurs proportions, il les montre enfin sous des apparences contraires à la vérité. Tel est l'effet de l'amour propre: il nous embellit à nos yeux, il nous rend ridicules à ceux des autres. La Prudence ne l'ignore pas pour éclairer la vérité dont elle s'occupe: elle s'arrange de manière à corriger les erreurs, ou pourrait la jeter le miroir trompeur, elle s'agite, elle paraît mécontente, ne voulant se voir ni en mieux, ni en plus mal; mais désirant se connaître comme elle est, elle s'applique à trouver les moyens de remplir son objet, en corrigeant le portrait peint par la flatterie ou la satyre, résultantes de la nature de son miroir infidel.

Ce miroir c'est l'opinion, son effet ressemble à celui du préjugé; l'un ne peut à cause de sa convexité représenter les objets sans en altérer les formes; l'opinion ou le préjugé produit ordinairement par la prévention empêche de voir les choses comme il conviendrait pour les bien apprécier. Un jugement sain peut rectifier leurs erreurs, à l'aide du savoir,

fondé sur cette raison éclairée, dont la sagesse est le fruit; elle est la Prudence même. Le jugement solide, dont elle fait un continuel usage, est représenté par le compas dont elle se sert ici. La raison, ses lumières, ses expériences dirigeant ses doigts, vous les voyez agir, se mouvoir pour arranger les pointes de cet instrument de comparaison; il lui donnera la mesure exacte des choses, lui fera regretter celle des préjugés, lui rendra suspectes les opinions, finira par lui donner la juste connaissance d'elle même.

L'oeil de cette figure, en considérant ses traits réflechis dans le miroir, paraît se rapporter dans son intérieur comme il arrive quand on médite profondement; ce regard intérieur c'est celui de la pensée, il est l'effet de la réaction du sentiment causé par l'action de la vue non sur la rétine, mais sur l'âme même. Cette ingénieuse expression donne à la figure de la Prudence un caractère serieux, un air de profonde application propre à faire sentir son exactitude, son attention scrupuleuse à comparer, à calculer, à determiner l'état précis des choses avant d'en parler, avant de les juger, avant de prendre un parti relativement à elles.

La Prudence étant également utile aux deux sexes, pour cette raison son visage se voit ici réuni à celui d'un homme, on reconnaît dans ce dernier la physionomie de Socrate, le plus vertueux, le plus éclairé, le plus sage des philosophes; par cette composi-

tion emblématique comme celle des têtes de Janus, le peintre a représenté la Prudence observant le temps ou les choses par les yeux de la philosophie, ou plutôt de la sagesse. Selon la maxime de Socrate, elle apprend dans le livre ouvert devant elle à chercher dans la vérité la règle de ses jugemens, dans la vertu celle de ses actions. Trouvant dans la mémoire du passé l'exemple du present, dans la combinaison des temps celle des idées capables de faire prévoir les événemens à venir, elle connaît la mesure des possibles, les termes de l'utile, ceux de l'agréable, les limites du bon, celles de l'honnête. Elle doit faire un continuel usage de ces importantes connaissances; elle en a besoin pour rendre justice aux autres, pour reussir à se faire pardonner d'être juste; car s'il est souvent difficile de faire du bien aux hommes, il est toujours périlleux de les gouverner.

Le voile mis sur la tête de la Prudence l'avertit de se cacher, elle doit se tenir dans l'obscurité, ne se pas montrer, crainte de se remontrer sous les yeux envenimés de l'envie, ou les regards meurtriers de la calomnie. Le livre placé sur un pupitre devant la Prudence, est celui de l'histoire générale du monde: c'est là où la philosophie se réunit à l'expérience, pour lui découvrir ce que peuvent les passions et les intérêts, les tems et les conjectures, les bons et les mauvais conseils.

Loin d'être d'une beauté distinguée, le visage de la Prudence est au contraire d'une forme très-commune. Cette vertu convient à tous les états, comme à tous les âges, à tous les sexes; elle est par son caractère, comme par son mérite, préférable à la beauté même; bien différens des avantages brillans mais passagers de la beauté, ceux du caractère, ceux du mérite acquis par l'expérience se maintiennent dans toutes les saisons de la vie. Ils n'ôtent rien aux agrémens de la jeunesse, ils font la gloire de l'âge mûr, ils donnent du lustre à la vieillesse, ils en adoucissent les regrets en calmant les inquietudes, en lui laissant voir d'un oeil indifférent le moment prevu, où le temps ne sera plus pour elle. La prudence, lui en ayant fait connaître la nécessité, elle l'attend sans le désirer ni le craindre.

LA FORTITUDE, ou LA FORCE, ou LA VALEUR.

Le nom latin de cette vertu en indique le principe moral; le mot *Fortitudo*, dans le Pentateuque, marque ordinairement la puissance, on l'y distingue de la force du corps. Dans le livre de Josué, comme dans celui des juges, on confond l'un avec l'autre. Ce terme sert encore pour exprimer la force de l'esprit, ou celle de l'intelligence; quelquefois il exprime la fermeté de l'ame, la santé même. Le sentiment de ces qualités, étant celui du courage, ou de

la valeur, cette dernière expression est encore dans l'écriture le synonime du mot *Fortitudo*, ou vertu guerrière. Pour ces raisons nous nous servиront toujours d'elle en parlant de la figure représentée par cette peinture. Le caractère de cette figure exprime exactement toutes les manières d'être de la Fortitude. On y reconnaît la puissance, la force corporelle, celle de l'esprit, celle de l'intelligence, de la fermeté, du courage. Elle est peinte comme Dieu réunissant en lui le conseil avec l'intelligence, qui posséde, dit Job, la sagesse réunie à la fortitude. Ces vertus sont liées l'une à l'autre dans l'ordre moral; c'est pourquoi la valeur, ou la fortitude, dont l'emploi est souvent nécessaire à la sagesse, est ici représentée près d'elle. Cette dernière tient à la force de l'intelligence, ou de l'esprit; la première a plus de rapport à la force du corps; l'une tient de l'autre les règles de la prudence. Elles lui apprennent à ne point trop compter sur les hazards, à se méfier des faveurs de la fortune, à ne point se deconcerter dans les revers, à se défier enfin de sa propre force, à craindre quand la prudence ne la conduit pas. Utile quand la valeur sait user avec modération, celle-ci ne doit pas oublier de s'assurer contre les attaques de ses ennemis, avant d'entreprendre de les poursuivre. Pour exprimer ces idées, pour ne rien donner au hazard, la Valeur se méfiant de la Fortune, prend des précautions en cas de revers, sans trop se con-

fier à elle même; garantie par une cuirasse contre les attaques du dehors, elle est encore abritée par un mur, où elle peut se defendre avec avantage. De là elle voit aisement l'ennemi, dont elle se doit garder. Il lui est facile d'empêcher l'entrée de cet asile, dont elle est toujours maîtresse de sortir quand elle le jugera convenable à ses interêts. Ces dispositions sont faites par la Prudence même.

La figure de la Valeur est représentée sous les formes d'une femme de constitution très-robuste, de taille très-quarrée, d'un visage presque viril; ses yeux regardent le péril avec fermeté; sa bouche entrouverte, mais sans mouvement, parait attendre l'ennemi sans le craindre, sans le braver, sans même lui parler. Son âme semble émue, sans être ni troublée, ni fort agitée. Se trouvant près de l'ennemi, elle ménage son haleine, prête à se mésurer corps à corps en cas de besoin. Sa force, dont elle connaît la grandeur, se manifeste dans cette figure, comme dans celle de l'Hercule des anciens par l'extrême grosseur de son col.

Une peau de lion sert de manteau à la Valeur. Le muffle de cet animal en couvre la tête, ses pattes du devant se rattachent sur sa poitrine, celle de derrière sur ses reins. C'est encore un des symboles de la force du corps. Les pattes rattachées sur la poitrine expriment la fermeté de l'âme, la magnanimité du coeur. Homère donnait à Hercule le titre de *coeur de lion* Λεοντώθυμος. Le muffle de cet ani-

mal placé sur la tête de la Valeur, y est le siège de la force de l'esprit, ou de l'intelligence. On peut reconnaître dans cette peinture d'une vertu morale celle de la femme forte, dont il est parlé dans les livres saints. Son prix, semblable à celui de la Valeur, ne peut s'estimer. La fortitude avec la gloire forment son manteau; le lion est ici l'emblème de la fortitude; sa dépouille y est celui de la gloire; elle recouvre les épaules de la Valeur.

Le bras puissant de cette belliqueuse figure se prépare à frapper, cependant il semble attendre le moment de porter des coups assurés; il dédaigne de ménacer, il avertit, il laisse à la réflexion le temps de faire la paix, ou du moins l'occasion de la demander. Elle est presque toujours préférable à la guerre; le plus puissant doit la rechercher; il peut perdre les avantages en la continuant. Le sort, dit le sage Chiron, en employant la douceur, au lieu de se faire craindre se concilie le respect de ses voisins.

La Valeur tient une arme tranchante, mais sans pointe; un bouton en tient la place. Cette vertu doit être généreuse; elle évite de paraître redoutable; son bras ne s'éléve point pour frapper; elle se contente de se tenir sur ses gardes. Contente de repousser les attaques, il lui suffit de rendre inutiles les armes employées contre elle. Reduire à l'impuissance les efforts de l'ennemi c'est le vaincre en effet sans irriter son ressentiment; c'est prendre l'ascen-

dant sur lui sans provoquer sa vengeance; c'est faire le meilleur usage de la valeur, l'emploi le plus avantageux de la force. Les Spartiates préferaient les avantages ménagés par la prudence aux succés procurés par le courage. Lysandre dont la politique préférait la violence à la douceur, la perfidie à la justice, détruisit Sparte par ses victoires mêmes. Employant ici la prudence dans le ménagement de ses avantages, la valeur sachant bien combattre, mais sachant mieux faire la guerre, vient de se servir de son arme pour couper la pointe des piéges avancés pour la blesser; ils ne peuvent plus agir contre elle, les débris s'en voyent prés des murs; des glands de plomb inutilement lancés contre eux se sont amortis en les touchant; tout montre dans cette action l'emploi de la précaution par préférence à celui de la force ouverte. Le choix de l'arme dont on se sert, la manière d'en faire usage, celle de se poster convenablement, décident de la fortune du combat.

Au lieu de représenter la troupe ou l'armée dont la Valeur est censée soutenir les efforts, un lion prenant ses ennemis en représente ici la grande puissance, la fermeté, la fureur. Cet animal, le plus fort de tous, ne craint la rencontre d'aucun autre. Il se dresse avec rage, mais il n'ose agir pour ne pas la tuer comme la Valeur pourrait le faire; elle s'est contentée de lui couper une partie des ongles dont il voulait la déchirer. Pour la perte de ses moyens

d'agir il cesse d'être en état de nuire, il essaye des peines très-vives, vivement exprimées dans sa figure. Ses doigts enflés par ses blessures ont perdu leurs formes naturelles; étourdi par la douleur, ses dents mêmes lui deviennent inutiles; car il ne peut se tenir sur ses jambes de devant, il ne peut s'approcher pour mordre, il ne peut s'élancer pour frapper du poids de son choc l'objet dont il est séparé. Ses yeux se ferment; vous le voyez, vous l'entendez jetter un cri d'effroi; loin d'inspirer la terreur, il la ressente; il céde enfin à la Valeur prudemment dirigée par la modération conservée dans le moment même de la victoire. La Sagesse triomphe de la Force; elle est préférable à la Valeur même.

Comme la figure de la Sapience, celle de la Fortitude est entièrement dépourvue de beauté; il en est à peu près de même de toutes les autres Vertus peintes ici par Giotto. Elles lui ont semblé ne point tirer leur beauté morale des qualités extérieurs; mais de celles du caractère propre à chacune d'elles. La Valeur considérée d'après ce principe, se présente à mon imagination comme une personne d'un courage mâle, d'une résolution inébranlable, d'une fermeté à toute épreuve, d'une constance sans bornes, d'une infatigable activité, d'une incomparable magnanimité, enfin d'une prudence consommée. Sa figure desagréable au prémier abord, examinée plus soigneusement, revue plusieurs fois, finit pour me sembler

remplie d'esprit, d'âme, de vie; elle communique le sentiment dont elle est affectée, ses yeux montrent son peu d'estime de ses injustes ennemis, sa détermination de ne rien leur céder, son nez s'enfle par un effet de son indignation contre eux. Sans parler, son action paraît défiér; mais le mouvement de son bras, comme celui de sa main, annonce le risque de quiconque se hasarderait de reçevoir un tel défi.

LA CHARITÉ.

La Charité représentée par cette figure se propose deux objets: l'un regarde Dieu, l'autre est relatif à tous les hommes réunis sous le nom du *prochain*. Dieu, principe de tous biens, est pour l'homme, dit S. Thomas, l'unique raison d'aimer. Chez ce Docteur de l'École l'amour présent est toujours réuni avec le bonheur avénir.

La Religion de Jésus-Christ ordonnant d'aimer Dieu par préférence à tout, préscrit en même tems l'obligation de chérir le prochain comme soi même. Sur ces deux importans préceptes reposent toutes les lois de la Religion: ils sont la source du bonheur des sociétés, les fondemens de l'ordre, les bases de la tranquillité publique. Aucun institut religieux, aucune opinion philosophique ne donnent à la reconnaissance, ne proposent à la bienfaisance des motifs plus sublimes; mais aussi aucun système reli-

gieux ne promet à la charité des récompenses aussi grandes. Il faut aimer les hommes comme vos frères, ils sont ainsi que vous les créatures de Dieu, sans lui vous ne seriez pas; il vous a donné la vie, il vous la conserve; votre amour pour lui, votre charité pour les hommes obtiendront pour récompense l'éternelle béatitude.

Pour distinguer de toutes les autres cette bienfaisante vertu, ici sa tête est entouré d'une auréole, ou cercle de lumière, symbole glorieux de la vie bienheureuse déstinée à la récompenser. Par cet attribut, dont on ne voit aucune trace, ni dans les figures de la Foi, ni dans celle de l'Espérance, réunies dans ces peintures avec celle de la Charité, cette dernière est caractèrisée, suivant l'idée de S. Paul, comme la première, la plus signalée, la plus nécessaire des trois vertus théologales. L'auréole, dont sa tête est ceinte, renferme une croix de feu; c'est l'emblème du sauveur des hommes.

La Charité vient de Dieu; il est lui-même la Charité; par elle il a donné son Fils pour le salut du monde; celui-là a repandu son sang pour en opérer la rédemption. L'ardeur de la Charité est marquée par cette croix de feu. Cet ordre des choses donne à la vertu, dont nous parlons, un caractère différent de celui de la bienfaisance, prise dans tout autre système religieux ou philosophique, car il a la Charité de Jésus-Christ pour model. Lui-même se donne

pour exemple quand il dit: Chérissez vous l'un l'autre, comme je vous ai chéris. L'amour du prochain, exprimé par la figure de la Charité, se fonde sur le desir de plaîre à Dieu en imitant sa conduite envers les hommes.

La Charité se glorifie de la croix placée sur sa tête; l'auréole, où elle est renfermée, marque le royaume des Cieux destiné pour elle: c'est la couronne de la vie, la couronne éternelle de gloire, dont parle S. Pièrre. La Charité porte encore une autre couronne formée des fleurs entremêlées des fruits; c'est le signe de la récompense à ce monde, celui des applaudissemens dont elle est digne, enfin celui du bonheur dont elle jouit dejà dans la terre, dans l'attente d'un plus grand dans le Ciel. Quel plaisir égale le sentiment des bienfaits dont on est le dispensateur, du contentement dont on est la cause, de la consolation des malheureux dont on est l'auteur? Des fleurs de couleur blanche, du genre des renoncules, marquent ici la fécondité des alimens, l'augmentation des familles procurées par les mains généreuses de la Charité au moyen des secours portés dans le sein des indigens. Giotto a représenté la Charité sous les traits d'une femme dont la jeunesse vient de faire place à cet âge, ou l'esprit est arrivé à toute la force, le corps à toute sa vigueur; libre du joug impérieux des passions, on préfére alors l'utile à l'agréable, le solide au brillant, le bonheur au plai-

sir, le repos à l'agitation: le caractère du visage de cette figure n'est pas celui de la beauté, mais celui de la bonté. La Charité se montre dans un habillement modeste; elle porte une seule robe conformement à son précepte évangelique: *Que le possesseur de deux tuniques en donne une à celui qui n'en a point.* La même chose est encore recommandée en faveur des infortunés privés du nécessaire à leur subsistance. La Charité tient pour eux un bassin rempli des différentes sortes de fruits, des grénades, des figues pour étancher leur soif, d'épis de blé pour appaiser leur faim. On y voit encore des fleurs du genre de celles dont est orné sa couronne; tout cela est pour les pauvres. Les bienfaits des riches sont leur patrimoine: l'un possède les biens de la famille, c'en est l'aîné; l'autre en est le cadet: en s'y rendant utile, il a droit à leur distribution; l'en priver, c'est lui faire injustice. Vous devez être miséricordieux, si vous voulez obtenir la miséricorde de Dieu; il faut chérir vos ennemis mêmes à fin de vous montrer enfans du Père celeste, dont le bien s'étend sur tous. Dans ces préceptes sont renfermés tous les sentimens d'humanité, les bienfaits, les secours, les conseils, la douceur, la commisération, l'indulgence, l'oubli des injures, la crainte de contrister nos semblables; ils contiennent enfin la morale la plus sublime. La Charité se dépouille toujours avec plaisir; elle croit s'enrichir en donnant: elle a dans le coeur

son véritable trésor; il est ouvert à tous; sa joie s'accroît en rechauffant ce sentiment prêt à s'éteindre dans l'âme des malheureux. Vous le voyez dans cette bienfaisante figure; son visage éclate, etincelle, rayonne de cette joie céleste, dont les seules âmes compatissantes peuvent être susceptibles. Le peintre était sans doute capable de la sentir, puisque il l'a pu rendre avec tant d'énergie, puisqu'il a su la distinguer de tout autre. Il l'a imprimé dans toutes les parties, on la voit dans les yeux, on la reconnaît dans la bouche de la Charité; son sourire n'annonce ni le plaisir de l'esprit, ni celui de la jouissance des sens; il exprime le contentement du coeur, le bonheur de l'âme, la satisfaction de la conscience. Le bien judicieusement fait, la libéralité sans aucun mèlange d'interêt, sans aucun retour sur elle même, sans aucun motif d'amour propre, dans le seul desir de remplir ses devoirs en obéissant à l'Auteur de tous biens, peuvent seuls être la source d'une telle affection, d'un tel amour, d'une pareille joie. La Charité l'a transplanté sur la terre; mais elle a son origine dans le Ciel: il faut, pour la faire germer ici bas, la candeur, la pureté de l'âme; elle lui donne les idées les plus élévées, elle s'en rend elle même le noble témoignage; si cette touchante figure pouvait prendre la parole, elle ne manquerait pas de dire en parlant d'elle: Le Ciel n'est plus pur, que le fond de mon coeur.

La Charité foule aux pieds les diverses sortes de grains; les outres remarquables par des étiquettes contiennent de l'argent. Elle a sous elle des monnaies de coin, ou de valeur différente. Il lui en faut pour les moindres classes d'hommes pour tous les besoins. Pour exprimer ces différentes idées on voit sous cette figure des petits bâtons; ce sont des marques des billets de change, ou, comme on les appellait anciennement, des *Tessera:* on gravait sur elles la qualité avec les nombres des effets destinés à ceux dont ils étaient le partage. Tout indique en cette partie les dons de la Providence, dont la Charité est le ministre, le fidèle économe. Dieu lui-même, père de toutes les créatures, remet une bourse abondante dans la main gauche de la Charité chrétienne; il la regarde avec une tendresse particulière, il l'approuve, il l'encourage, il la favorise, il la chérit; chacun de ses sentimens s'exprime à part dans la figure. Dans son infinie bonté il semble se déclarer lui-même pour le principe, le prémier auteur de toute charité; l'action de ses mains marque encore la confiance, la bonne volonté, son amour pour elle. Il abandonne tous les biens pour l'usage commun de toutes les créatures; cette expression rend celle d'Euripide:

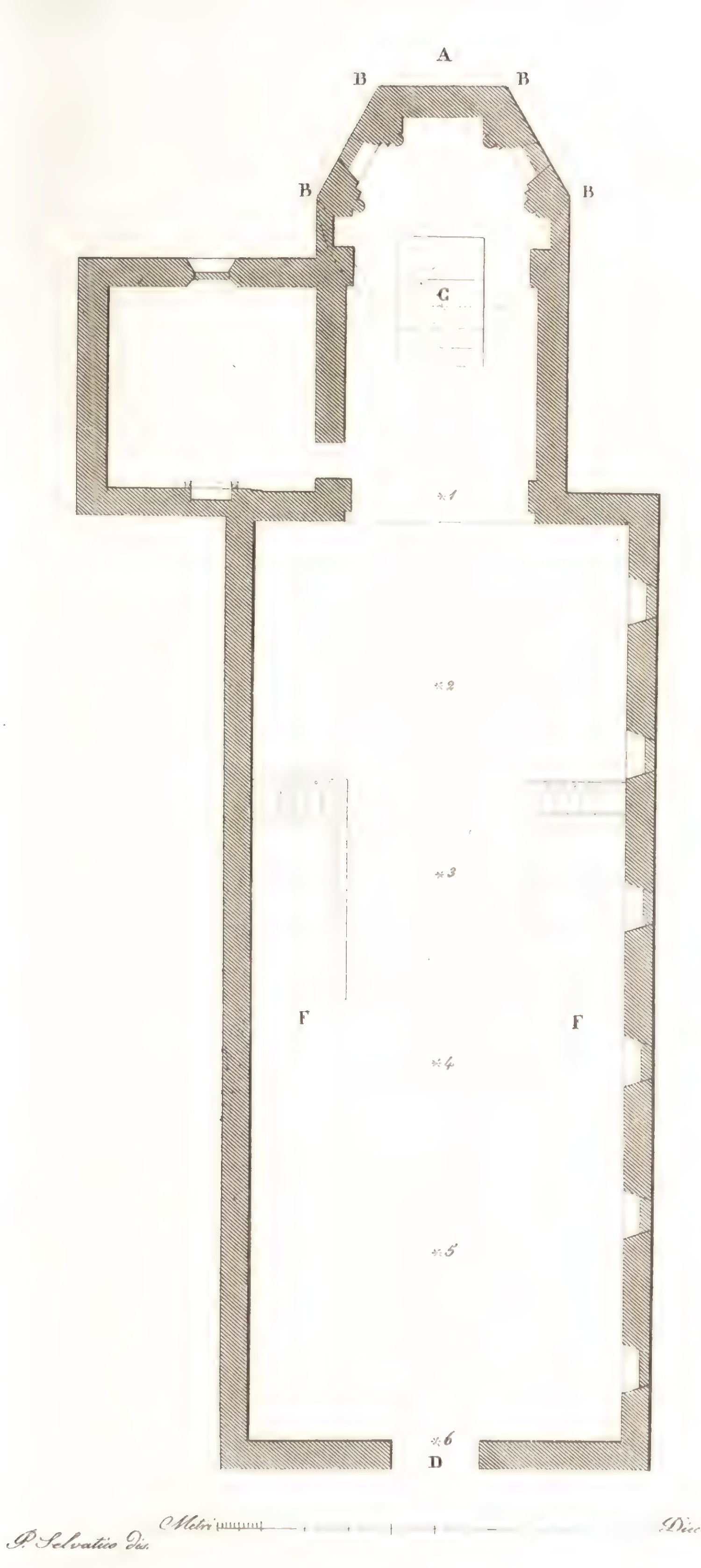
> Aux petits des oiseaux il donne leur pâture,
> Et sa bonté s'étend sur toute la nature.

La Charité tourne les yeux vers Dieu; ils s'embrasent, s'enflamment en le voyant; elle se meut, se

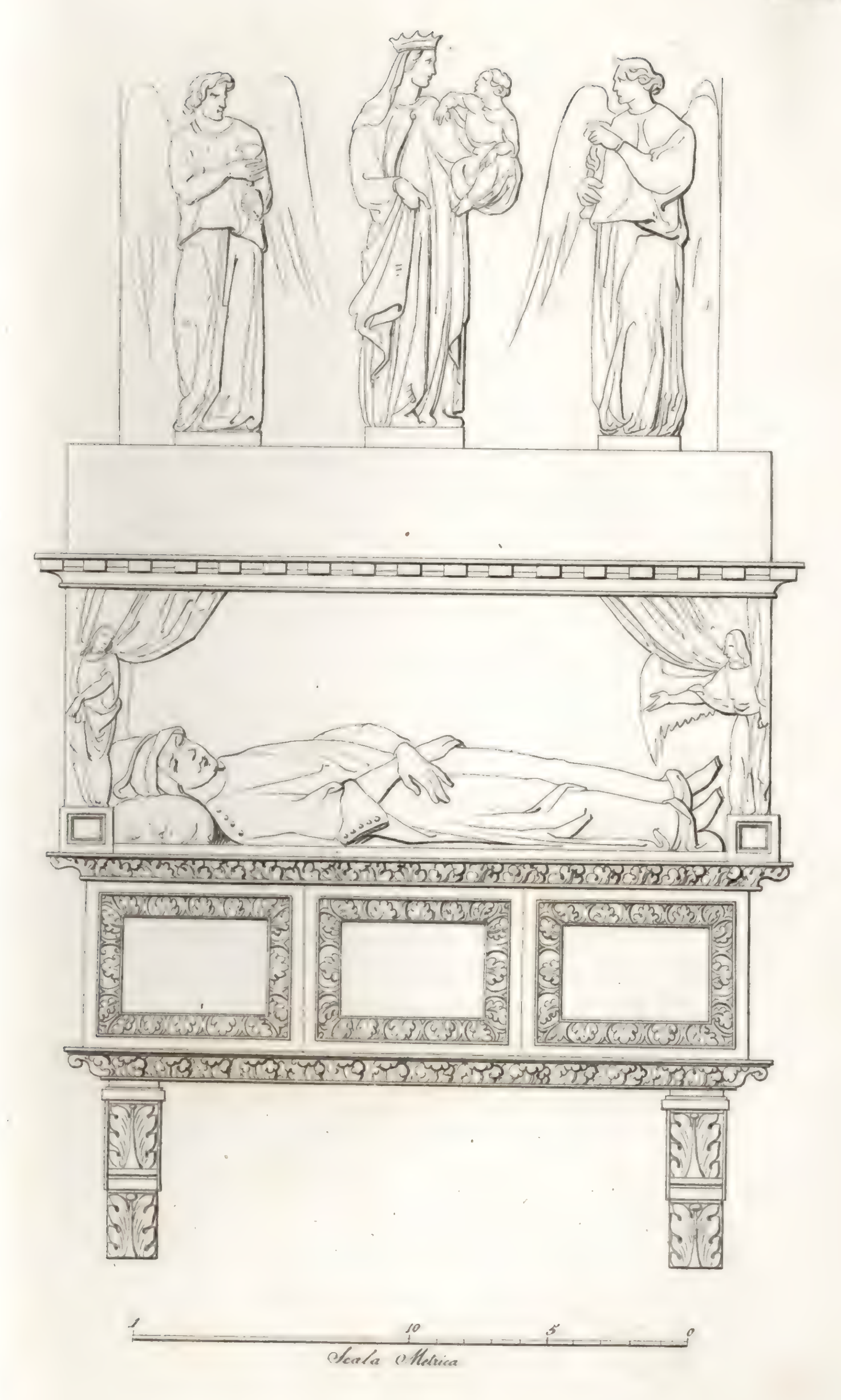
dirige, agit seulement par lui, uniquement pour lui; mais tout en le regardant, son bras droit, sa main, son mouvement paraissent l'entraîner; elle est portée par eux du côté opposé à celui ou elle regarde les biens confiés à son zele; elle ne peut s'arrêter, elle n'a pas même le temps de rendre grâce; il faudrait pour cela retarder sa course, les momens lui sont précieux, le bésoin l'attend, la misére lui tend les bras, elle entend leur cris, elle accourt à leur aide, elle va joindre aux fruits, à distribuer de sa main droite l'argent reçu dans ce moment par la main gauche; voûs en voyez la destination, l'emploi n'en est pas douteux, tout exprime l'intention de cette touchante figure, de cette aimante vertu; sans cesse elle agit, jamais elle ne perd un instant; l'action de son corps, celle de son épaule, comme celle de ses bras, indiquent sa résolution de marcher promptement; elle a la vîtesse de la pensée, l'imagination la précéde; elle est déjà où elle n'est pas encore entrée. Comme le soleil, elle repand par-tout la lumière, la chaleur, les bienfaits de la Providence.

ERRATA - CORRIGE.

Pag.	lin.	Errata	Corrige
22.	9.	*Sancta Crux* (1).	*Sancta Crux* 1595 (1).
24.	8.	nicipali (1).	nicipali (1) (Tav. III.).
33.	24.	dipinto nel Campo santo di Pisa è quasi tutto scalcinato;	dipinti nel Camposanto di Pisa sono quasi tutti scalcinati;
79.	1.	di Firenze	in Firenze



A. Bernati inc.


1
10
5
0
Scala Metrica



Metri ... Due

P. Selvatico dis.

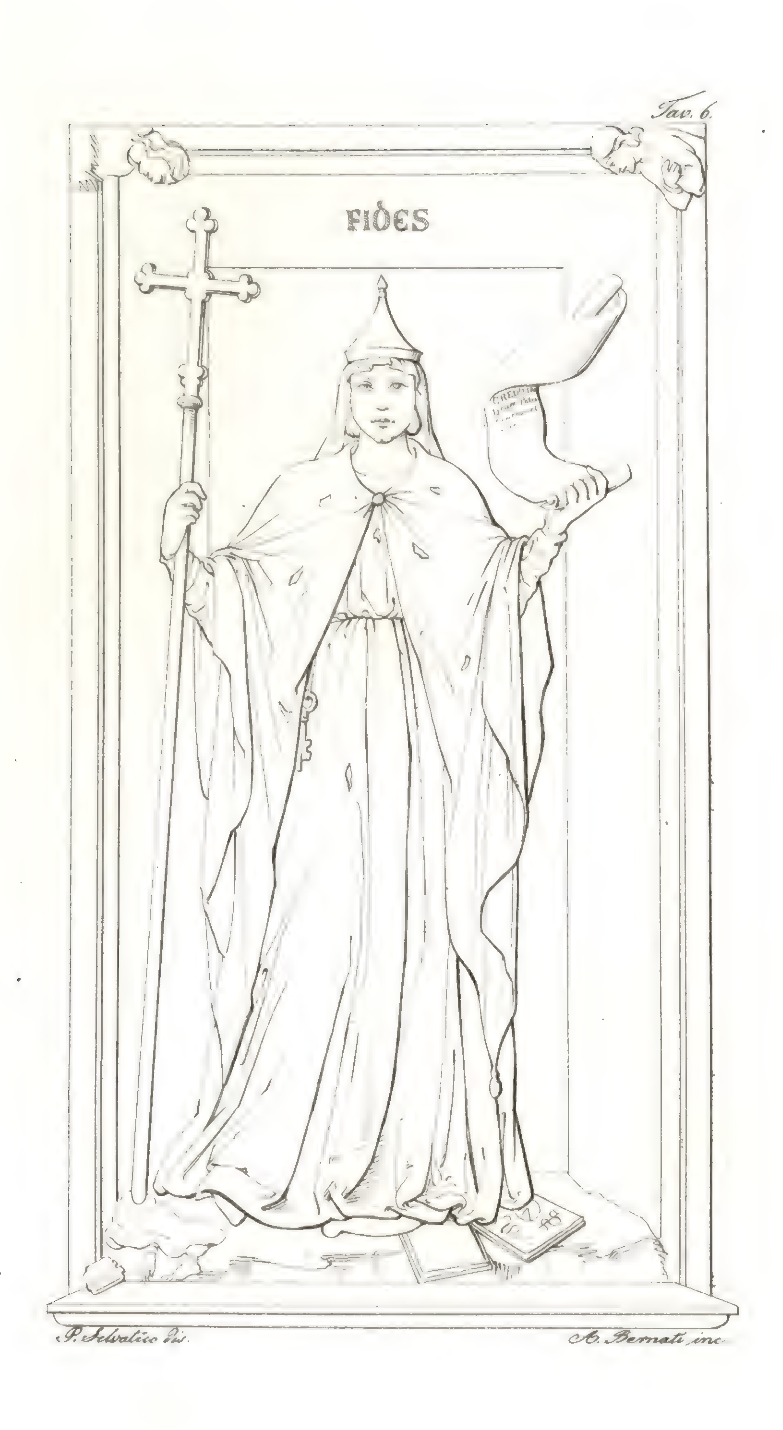
A. Bernati inc.



P. Selvatico dis. A.L. Bernati inc.



P. Selvatico, dis. A. Bernati inc.


Tav. 6.
FIDES
P. Selvatico dis.
A. Bernati inc.

Tav. 7.



P. Selvatico dis. A. Bernati inc.



P. Selvatico dis. A. Bernati inc.



P. Selvatico dis. — A. Bernati inc.

Tav. 10.



P. Selvatico dis. A. Bernati inc.

Tav. 11.



P. Selvatico dis. — C. Bernati inc.



P. Selvatico dis. *E. Bernati inc.*

Tav. 13.



P. Selvatico dis. A. Bernati inc.



P. Selvatico Dis. — C. Bernati inc.

Tav. 15.



P. Selvatico dis. A. Bernati inc.

Tav. 16.



P. Selvatico dis. A. Bernati inc.

Tav. 17.



P. Selvatico dis. A. Bernati inc.



P. Selvatico dis.

A. Bernati inc.

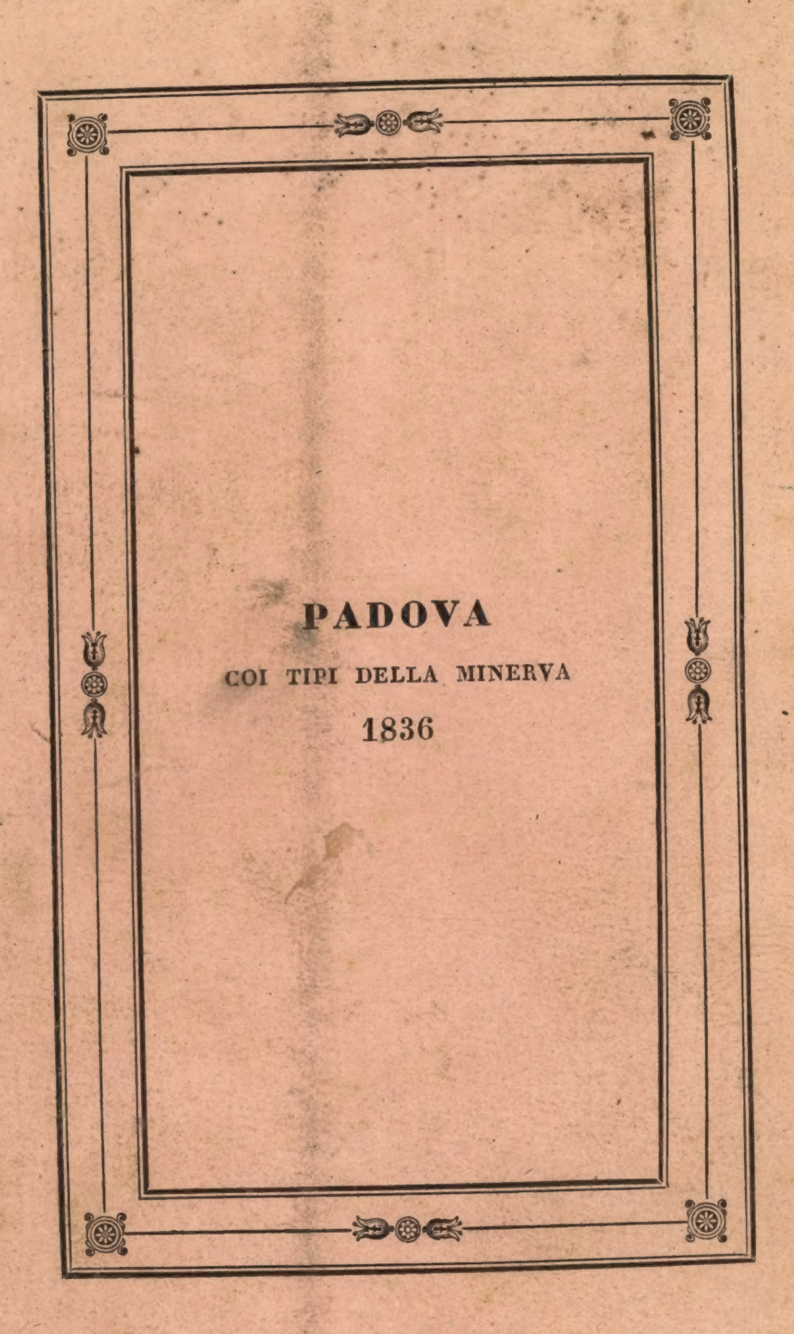


P. Selvatico dis

A. Bernati inc



P. Selvatico dis. C. B. Bernati inc.


PADOVA
COI TIPI DELLA MINERVA
1836

SELVATICO. — SULLA CAPPELLINA DEGLI SCROVEGNI NELL'ARENA DI PADOVA
E SUI FRESCHI DI GIOTTO IN ESSA DIPINTI.